Nuova raccolta di classici italiani annotati

FRANCESCO PETRARCA

CANZONIERE

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

A CURA DI ROSANNA BETTARINI

I

2005

GIULIO EINAUDI EDITORE

NUOVA RACCOLTA DI CLASSICI ITALIANI ANNOTATI

DIRETTA DA CESARE SEGRE

20*

© 2005 GIULIO EINAUDI EDITORE S.P.A., TORINO

www.einaudi.it

ISBN 88-06-16889-4

FRANCESCO PETRARCA

CANZONIERE

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

A CURA DI ROSANNA BETTARINI

I

2005

GIULIO EINAUDI EDITORE

VOLUME PRIMO

p. IX *Introduzione* di Rosanna Bettarini
XXXIX *Sigle e abbreviazioni bibliografiche*
XLI *Opere petrarchesche*
XLIX *Studi e testi di riferimento*
LXXXI *Edizioni di riferimento*
XCI *Libri biblici in sigla*
XCIII *Indice dei capoversi*

Rerum vulgarium fragmenta

3 Prima Parte I-CLXXXV

VOLUME SECONDO

Rerum vulgarium fragmenta

855 Prima Parte CLXXXVI-CCLXIII
1171 Seconda Parte CCLXIV-CCCLXVI

Indici analitici a cura di Alessandro Pancheri
1635 *Personaggi e luoghi citati o evocati nei «Fragmenta»*
1640 *Animali, vegetali, minerali, elementi e sostanze nei «Fragmenta»*
1644 *Indice dei luoghi petrarcheschi*
1688 *Indice dei nomi e delle opere*
1732 *Indice dei manoscritti e dei postillati*
1736 *Indice dei capoversi*

Se c'è un libro che abbia parlato ininterrottamente per secoli e secoli a tutta la poesia occidentale e che sia diventato un canone lirico d'identificazione poetica anche dentro fortissime incomprensioni e violazioni sintomatiche di vitalità, questo è il *Canzoniere* di Francesco Petrarca, che alla distanza d'una generazione da Dante, e sui presupposti di quel suo «dolce» Stil Novo che s'allunga nel Trecento con la voce di Cino da Pistoia, inventa un nuovo codice di comunicazione nel quale i poeti e i lettori di varia umanità si sono riconosciuti fino alla nostra epoca; non a caso, in una piega del suo discorso in versi, Montale definisce «petrarchizzante» una parte di sé e s'interroga sulla possibilità di avere mai scritto anche lui, cosí poco erotico, un canzoniere d'amore. Il Libro è gestito dentro un arco temporale di piú di quarant'anni, in un luogo ideale e ubiquo separato dal mondo, un *thalamus* o una «cameretta» piena di libri che assomiglia piuttosto a un'imponente biblioteca, tanti sono gli *auctores* latini e volgari, classici e medievali, sacri e profani, che assistono all'operazione; un luogo segreto lontano dal Palazzo dei Potenti dove si svolge la Storia, in cerca d'un'altra Storia, secondo la polarità d'un Petrarca, sempre doppio a se stesso, messa in luce da un altro ultimo petrarchista *sui generis* qual è Andrea Zanzotto.

In realtà Petrarca si presenta al suo pubblico non solo come poeta e non solo come poeta volgare. La laurea poetica, conferita nel Campidoglio romano l'8 aprile 1341 dal senatore e amico-poeta Orso dell'Anguillara, dopo l'esame napoletano di Roberto d'Angiò, «philosophorum ac regum princeps» (raccontata nella lettera *Posteritati*), consacra precocemente il primo 'poeta laureato' della modernità non già come autore di «rime sparse» in italiano (per altro abbondantemente circolanti), ma come poeta 'tragico' e nuovo Virgilio con quei *magna fundamenta* d'un'*Africa* molto amata, apprezzata e mai finita (l'unica opera di Petrarca che in latino parli a gran tratti il linguaggio cifrato delle Muse con veri squarci di

poesia), nonché come storico della romanità, piú critico d'un nuovo Livio, con quel trattato *De viris illustribus* destinato anch'esso all'abbandono per successive crisi di struttura; tanto che Petrarca stesso a cose fatte, conscio del prestigio acquistato anche diplomaticamente sul campo, ammette di temere gli esiti negativi su sé e su gli altri d'un riconoscimento pubblico troppo immaturamente indossato: «Qua in re, ut dixi, mordet animum conscientia, quasi magna ex parte unus ego his omnibus deliramentis [i deliri dei nuovi poetanti dei trivii e della domenica] alimenta prebuerim exemploque nocuerim, quod non ultimum nocendi genus est, vereorque ne frondes ille mee immaturis lauree ramis cupidius decerpte ... michi tamen et multis falsa fecerint insomnia...» (lettera a Pierre d'Auvergne del 1352, *Fam.* XIII 7, 16). Ma intanto l'orazione per la laurea (*Collatio laureationis*), pronunciata per l'occasione, annuncia uno scrittore che non vorrebbe sembrare tanto poeta da non essere altro che poeta: «sic poeta videri velim, ut non sim aliud quam poeta»; con lui lo storico e il filosofo, che si distingue dal poeta come un cielo sereno da un cielo *nubilosum*, con importante contrassegno della personalità di Petrarca, depositario d'un doppio registro nella rappresentazione del «vero» che non viene meno neppure al fondo del linguaggio chiuso e sigillato della poesia, 'nuvoloso' per statuto; una molteplicità d'animo percepita dai contemporanei, oltre che dal poeta analista di se stesso: «tu me oratorem, historicum, tu philosophum, tu poetam, tu me denique theologum facis» (*Sen.* I 6). Cosí insensibilmente sfuma la polarità tra *teologi* e *poeti* enunciata da Dante nel *Convivio* (II 1 4) e ribaltata in un'importante lettera al fratello Gherardo: «quid enim stultius quam iudicare de incognitis? theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermen dici, quid nisi poeticum est?» (*Fam.* X 4, 1). In questo quadro si spiega meglio anche l'assoluta assenza di lacerazione tra il latino e il volgare, sentita da Dante e poi da Boccaccio, che per messer Francesco sono invece due lingue 'italiane' di nobiltà pari nella differenza di tono e di destinazione, vive in quel giardino bilingue *Pieridum domus* (lettera metrica *Ad Italiam*) che parla all'Europa col verbo antico di Roma e con quello moderno della Toscana.

Anche nel *Canzoniere*, il grande Libro che per la prima volta nella letteratura romanza raccoglie «rime sparse» del 'genere' lirico in un disegno retrospettivamente unitario sotto il segno dell'Eros-frustrazione, la materia non è tutta Amore, mescolandosi

nell'eventuale 'racconto' vari e diversi amori, come l'amicizia, la passione civile, il gusto per l'invettiva, di cui Petrarca è maestro in prosa, l'*amor Sapientiae*, e cioè l'amore per quella particolare donna bella e temibile che gli *auctores* da sant'Agostino a Dante chiamano Filosofia o Sapienza: in quest'oscillazione di piani tra il tradizionale amante letterariamente disamato e l'*amator Sapientiae*, non meno affannato ai piedi d'una donna troppo alta e troppo lontana, s'annida un'altra novità del Libro dei frammenti, con il precedente di Dante che 'svela' potentemente gli arcani d'una rima *sottile* nella prosa del *Convivio*. Ma per far fronte alla naturale *varietas* del *Liber* fin dal Cinquecento è cominciato uno strisciante processo di smontaggio (Vellutello) e insieme di classificazione secondo 'generi' metrici con numerazioni separate, a ricomporre le scelte strutturanti dei vecchi canzonieri duecenteschi, nonché di vere epurazioni (fino all'epoca di Leopardi e passa), come se le canzoni politiche, *Spirto gentil* e *Italia mia*, o i sonetti detti 'd'occasione', ambiguamente introdotti come per accompagnare un dono o per chiedere un libro (in realtà luoghi di risonanza e d'ingresso ai grandi temi dei *Fragmenta*, allontanati da sé, come nella *suite* iniziale dei sonetti VII-X), o quelli contro la babilonica Curia Avignonese, d'insolita *asperitas* di coloritura cupa pari a quella delle lettere *Sine nomine* (CXXXVI-CXXXVIII), o la canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole*, dove sono evocate due radiose donne nascoste da poetico *integumentum* (CXIX), non concorressero tutt'insieme a formare quel quadro di uomo nel tempo che Petrarca vuol dare di sé, sottoponendo i testi, enigma dentro enigma, a quello sterminato lavoro e disumana fatica di aggiornamento di sé, ovvero di quell'Io inquieto e fluttuante che aspira a una poetica 'simultaneità essenziale' del sapere, inseguito fino all'ultima inclinazione, sfumatura e oscillazione, non diversamente da quanto accade nelle lettere *Familiari* o nel *Secretum*: libri che per anni restano sul tavolino in continuo maneggio e lavoro d'infinite lime («labor omnia vincit | improbus», dice citando Virgilio, *Fam.* IV 1, 6), nell'illusione che tutto sia scritto in un solo giorno o in un solo anno a somiglianza dell'ultimo se stesso; da cui non pochi sublimi fallimenti, come l'*Africa* in esametri abbandonata intorno al 1343 per la sovrapposizione di nuove letture e per effetto dell'ideologia non chiusa delle *res romanae*, o gli stessi *Trionfi* in terza rima dantesca, manipolati a lungo con curiosità sperimentale e con geniale incertezza fino alla morte, senza travalicare lo stato del provvisorio e dei 'lavori in corso'. Scrive infatti «ad Socratem suum» (il musicista fiammingo Ludwig van Kempen) nel-

la lettera di dedica delle *Familiares*, rievocando gran tratti di vita che si specchiano in un sol giorno e in una sola lettera nel volto dell'amico, compensando l'assenza col lenimento della scrittura: «Diei iam et epystole finis adest» (*Fam.* I 1, 47); e anche all'amico d'infanzia Guido Sette, poi arcivescovo di Genova, consegnandogli in un sol giorno tutti gli anni d'una vita piú o meno pilotata ma a tutto tondo: «die uno annos nostros omnes tibi ante oculos congessi» (*Sen.* X 2); anni pari nel numero ma *impares* nella velocità della rievocazione, volendo esaltare o comprimere la straordinaria *varietas* e l'*incredibilis mutatio* di pulsioni, tempo, spazio, conoscenza, che è l'essenza di tutte le opere di Petrarca, *Canzoniere* compreso, dove il «vario stile» dell'*inquietudo animi* sta sulla soglia come emblema del Libro (I 5).

Cosí la poco scrivibile storia di Petrarca è essenzialmente una storia di libri, strappati alla *fuga temporis*: quelli suoi, che crescono intrecciati e che vengono avanti l'uno dopo l'altro «in tam parva vite area» (*Fam.* XIX 16, 5), coltivati come giardini, *ortulos* e *libellos* del pari piantati con le sue mani (*Fam.* XI 12, 11), tutti, con avvolgente metafora, bisognosi dell'assiduità del buon coltivatore: «nec coluisse semel sufficit, sed semper insistere oportet qui singularem aliquem vel agri vel animi fructum cupit» (*Fam.* XIII 12, 7-8, del 1352); di quei libri che il *peregrinus ubique* porta sempre con sé, per terra, per mare e sul monte Ventoso, come le *Confessioni* di sant'Agostino, che sono la rivelazione (paolina) dell'acutezza degli occhi interiori, occhi del cuore o *invisibiles oculi* («Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi», *Fam.* IV 1, 29, in particolare sintonia con le agostiniane *Enarrationes in Psalmos*, XLI 2) e dell'autoanalisi, sostenente i motivi del *Secretum* e ancor piú del *Canzoniere*, in quel misto di *umbra montis* e di *umbra mortis* che è la cifra della grande canzone di nostalgia *Di pensier in pensier* (CXXIX); di quei libri fisicamente non cercati in gioventú, le rime di Dante, la *Commedia*, come testimoniato in una famosa lettera al Boccaccio (*Fam.* XXI 15), sui quali grava un eccesso di memoria e un igienico distacco, comprovante che non c'è niente di piú filiale e amorevole che uccidere il padre; di quei libri perduti e riconquistati, decorati con ogni possibile segno di tenerezza, come il Virgilio Ambrosiano allestito dal padre ser Petracco, «michi subreptus» nel 1326 e «deinde restitutus» nel 1338 *apud Avinionem* (sottoscrizione autografa del foglio di guardia del codice Ambr. A 79 inf.), reso splendido e commovente da una miniatura di Simone Martini (su progetto iconografico dello stesso Petrarca) e dalla nota che regi-

stra la data di morte di molti amici, dell'unica amata (Avignone 6 aprile 1348), e poi, volando il tempo, del figlio Giovanni (1361); di quei vecchissimi volumi scovati nelle Biblioteche («inque bibliothecam ... velut in arcem fugio», *Fam.* XIX 16, 20), come le lettere di Cicerone ad Attico, a Bruto e al fratello Quinto (Capitolare di Verona, tarda primavera del 1345), che stanno a fondamento delle *Familiares* (appunto ciceronianamente *Rerum familiarum libri*), ma con l'impertinente novità di rivolgersi non a uno solo, come anche Seneca a Lucilio, ma a innumerevoli amici, moltiplicando se stesso nell'immagine di molti, selezionati «non sine suspirio» in quel rituale falò di carte che è descritto in testa alla raccolta: «omnis generis sparsa poemata seu familiares epystolas ... Vulcano corrigendas tradidi» (*Fam.* I 1, 9), sulla scorta di Ovidio che nei *Tristia* affida al fuoco la correzione del passato: «Multa quidem scripsi, sed, quae vitiosa putavi, | emendaturis ignibus ipse dedi» (IV X 61-62). E cosí via inventariando e soppesando una storia, in parte ancora da scrivere, di libri posseduti, comprati, smarriti, ricomprati, allestiti, postillati, che fruttuosamente interseca le stesse 'biografie' sapientemente orientate dall'autore (soprattutto la lettera *Posteritati* e la *Senile* X 2 a Guido Sette), che danno un quadro «in progressivo restauro», delineato un tempo da Pierre de Nolhac, e poi quasi tutto sotto il controllo di Giuseppe Billanovich, che ha fornito anche un ritratto di Petrarca restauratore di libri antichi (soprattutto gli *Ab Urbe condita* di Livio), collettore di varianti, editore, critico testuale, dentro un'officina di poeti-storici-amici appassionati delle vecchie vestigia dei vati, qualche segugio di casa Colonna, l'amico tardostilnovista fiorentino Sennuccio del Bene. Un ritratto affascinante, che serve a capire meglio la stessa novità di questo libro-canzoniere, immaginato con un colpo d'ingegno come libro *ne varietur* anche nello stesso assetto grafico e *mise en page*, affidato ad un amatissimo e sorvegliatissimo scriba, oltre che organizzato secondo una non piú alterabile geometria interiore per difendersi contro quel *vulgus* che ha disordinatamente letto, memorizzato e forse straziato in copie incontrollabili le rime sparse; quel *vulgus* che si specchia nel «popol tutto» del sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate* in qualità di quarto 'uditore', dopo il *Voi* dei lettori-ascoltatori, il *chi* mirato (e stilnovistico) dei lettori-amanti e poeti d'amore, «chi per prova intenda amore», e l'Io *auctor*, irrompente al centro del testo mediante i verbi *spero* e *ben veggio* (I 8-9), che superbamente mettono in azione l'annunciata speranza in quanto vana secondo temi dei libri sapienziali.

Un simile sentire umanistico a largo campo di lui sempre chino sul gran Libro dei Classici, accompagnato forse da una punta di scetticismo verso la filologia del futuro (che infatti lascia tuttora con poca consistenza critica le magnifiche lettere *Seniles*, strutturate dall'autore sia pure incompiute, leggibili nelle raccolte cinquecentesche, Basilea 1554 e 1581, ora in parte nelle edizioni «Les Belles Lettres»; le *Epystole* metriche; il *Bucolicum carmen*, «silvestre opus»; il *De remediis utriusque fortune*, nonché tutte le rime 'estravaganti' o 'disperse' tenute fuori dal recinto del *Canzoniere* per incompatibilità col sistema, con quanti dubbi d'appartenenza lascia indelibati il valoroso Angelo Solerti su questo terreno sensibile della filologia attributiva, sul quale si aprono ora lentamente nuovi spiragli), deve avere spinto tra l'altre cose Petrarca a farsi filologo, editore e muto interprete di se stesso per l'opera piú resistente all'organizzazione quali sono i *Fragmenta* volgari, che accumulati nel tempo, smontati e rimontati, inclusi ed esclusi, aggregati in sequenze instancabilmente frantumate e ricomposte, limando sul segmento e sull'insieme, hanno dato per risultato un organismo talmente 'finito', concluso, segnato e anche numericamente significante, che la sensibilità moderna riconosce nella somma dei Frammenti il 'Canzoniere' per antonomasia (forma chiusa, avventura organica d'un'anima), il Canzoniere dei Canzonieri, l'archetipo di tutti quelli europei, piú o meno espliciti parlanti la 'lingua dell'amore', da Michelangelo a Leopardi, da Góngora a Baudelaire, autore dell'ultimo canzoniere moderno, senza escludere le mezze verità dei piú pedissequi petrarchisti, che comunque tengono acceso il colloquio con lui poeta dei poeti, per i poeti.

Ma intanto nella costruzione di questo straordinario organismo, ricamo perpetuo intessuto di tutti i momenti lirici d'una vita senza niente aggiunto di descrittivo, veridico, opaco, esistenziale, che risponde ancora al lettore-poeta e al lettore-amante qualunque (quel *Voi* e quel *chi* iniziali del sonetto proemiale già isolano i destinatari privilegiati come specchio di sé, simili, complici, fratelli), Petrarca impiega lentamente molte forze ritagliate nell'accelerazione e nella minutaglia del vivere («Volui incipere, sed vocor ad cenam...», annota in una postilla degli scartafacci che lascia intravedere la storia segmentata della canzone 'in morte' *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho*, CCLXX), a cominciare da quel simbolico 6 aprile 1327, evocato piú volte in versi e in prosa, che è insieme la data dell'innamoramento e la data del riconoscere se stesso poeta nell'inestricabile labirinto della scrittura; il tutto all'insegna d'un'ora mattutina di risorgente primavera, quell'*ora pri-*

ma dell'Aurora annunciatrice del Sole-Verità, segnata dall'agostiniano «senarius numerus perfectus» che è il numero sacro della *operatio Dei* nella Creazione (*De Trinitate* IV iv 7, *De civitate Dei* XI 30): «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile, | nel laberinto intrai, né veggio ond'esca» (CCXI). Un anno prima della morte Petrarca chiama ancora questi Frammenti volgari, orazianamente in sottotono (*Sermones* I ix 2), *nuge* o *nugelle*, cioè 'inezie' («nugellas meas vulgares ... iuveniles ineptias», in una lettera a Pandolfo Malatesta del 4 gennaio 1373), e respinge il tutto verso una gioventú senza progresso che è ambasciatrice del prevalente contenuto amoroso, allontanato da sé, assurdamente perduto e vivente di vita propria: «Sed quid possum? omnia iam in vulgus effusa sunt...», non senza pressante memoria di sant'Agostino che nelle *Confessioni* chiama *infantiles nugas* tutti i turbamenti della gioventú e tutti i nuvolosi amori che sono la premessa per arrivare passo passo, domanda su domada, *gradatim*, a trovare nel Creatore tutte le *voluptates* e *sublimitates* che la creatura creata vanamente promette (*Conf.* I xx 31 e VI iv 5).

La lenta formazione del *Canzoniere* è stata studiata da Ernest Hatch Wilkins, l'«amicus transatlanticus» senza barriere spaziotemporali, che individua con metodo insieme scientifico e poetico, lucido e suggestivo, attraverso i sintomi d'un prezioso scartafaccio autografo (il cosiddetto Codice degli abbozzi, Vaticano lat. 3196), ben nove 'forme' o progetti o intenzioni di *Canzoniere*, avvistati fin da quel suo primo e fondante intervento *The Evolution of the* Canzoniere *of Petrarch* del 1948; Wilkins trova tracce e indizi del passaggio da una struttura all'altra, da una 'forma' all'altra, da un canzoniere immaginato ad altro canzoniere possibile: da un *Liederbuch* primitivo del 1342 e da altre 'forme' indiziarie, come l'antica e perduta 'forma' Correggio o Pre-Chigi immaginata appunto per Azzo da Correggio tra il 1356 e il 1358, fino alla raccolta preparata in copia per Pandolfo Malatesta (settima 'forma' e quasi ultima, 1371 - 4 gennaio 1373), accompagnata dalla famosa lettera delle *Varie* raccolta nelle *Seniles* (XIII 11); ma niente ostacola l'immaginazione di altri piani anteriori al 1342 o di altro *libellus* in segreto allestimento, a giudicare dall'aspetto grafico-formale delle carte piú antiche dell'autografo Vaticano lat. 3196, che parlano in favore d'una precoce volontà strutturante e di quel miracoloso spirito d'aggregazione che è la sigla delle «rime sparse», come con evidenza traspare dai due sonetti interfacciati per il 'ritratto di Laura' di Simone Martini (LXXVII e LXXVIII), copiati sulla facciata 7*r* del nucleo *antiquior* (fine del 1335, inizio del

'36), oppure l'omogenea trilogia dei cosiddetti sonetti 'meteorologici' (XLI-XLIII), trascritti sulla facciata 8*v* prima del 4 novembre 1336; talché l'ipotesi d'un 'libello' giovanile del 1330, formulata da Billanovich per altra via, risulta non infondata. Tra le varie 'forme', testimoni d'un lungo processo evolutivo, Petrarca continua ad interrogare il Libro e se stesso, frugando tra schede vetustissime e cedole stinte, «pro quodam quasi diverticulo laborum», tanto ormai la parola dell'amore è stata inventata e chiama impetuosamente se stessa attraverso il tempo, ignara di qualsiasi 'autobiografia', se non quella inabissata nei vari testi d'anniversario, indifferentemente sonetti, canzoni e sestine, scelti a scandire un percorso conoscitivo e ad eternizzare la fuga dei giorni dentro una grande struttura simbolica: 365 componimenti piú uno, tanti quanti i giorni d'un fatato e dolce-amaro anno bisestile, irregolarmente segnato da molti numeri sacri, dal 'mistico' *sette* della sestina *Giovene donna*, «oggi à sett'anni | che sospirando vo di riva in riva» (XXX 28-29), iterato da «sette et sette anni» del servizio amoroso di Iacob presso Laban per la bella Rachele (CI 13), lo stesso *sette* degli anni di conoscenza del fratello Gherardo nella *scola* di Cristo (*Fam.* X 3, 10) e d'un trobadorico amore «senes mesura» (Gaucelm Faidit), al *venti* che raddoppia il numero *dieci* mariano sulla scorta di Bernart de Ventadorn e di Guiraut Riquier in due testi del «vigesimo anno» (CCXII e CCXXI), fino al *sei* fatale della *feria sexta* di primavera, nella quale si sommano la caduta di Adamo, l'Annunciazione e la Passione di Cristo, il *lapsus* del primo uomo e la *salus*-salvezza dell'Uomo-Dio, secondo la coincidenza cronologica cristiana che si riflette anche nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (*De passione Domini*, LIII); lo stesso numero *sei* che è altresí *temporis figura* e che col quasi perfetto numero *dieci* entra nell'anno *bissextum* secondo la raffinata simbologia sacra di Agostino nel *De Trinitate*: «Ita in anni cursu senarius numerus plurimum valet» (IV IV 8).

Ma il primitivo disegno dei primi anni '30 di organizzare il Libro in una somma di sequenze omogenee, perfino piú interessanti di ciascun singolo splendido *fragmentum*, si riflette in tutto il tragitto di questo *corpus* in movimento, marcato da dittici, trittici e tetralogie poetiche, o altre piú flessibili sequenze sinfoniche come quella di lontananza e di nostalgia che mirabilmente include *Chiare, fresche et dolci acque* e la canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (CXXV-CXXIX), che spesso coincidono con vertici assoluti del *Fragmentorum liber*. Cosí prende risalto la giustapposizione dei due enigmatici sonetti degli specchi, carichi di riflessi

classici e sapienziali (XLV-XLVI), ottenuta in seconda battuta e in sovrano chiaroscuro tra le alchimie verbali degli scartafacci, e per di piú in contrasto, su quelle stesse carte antiche, con il trittico organico dei sonetti XLI-XLIII, nativamente programmati intorno alla perdita in natura di quel sole che è la donna del *Canzoniere*; cosí, stretti in un 'ciclo' piú tardo di quattro elementi, i sonetti detti dell'Aura: i primi tre vergati di getto su una commovente facciata delle minute (c. 2*r*) a prolungare l'emozione dell'ambigua parola incipitaria *L'aura*, che come la donna e come il vento di primavera è leggera e rasserenante, via via *gentil(e)*, *serena*, *celeste* e *soave* (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), chiamando in potente abbinamento un'altra minisequenza sulla mano e sul guanto di madonna, congiurati a respingere e a velare la desiderata nudità (CXCIX-CCI). Ancora una misteriosa trinità: quella delle tre elegiache canzoni 'sorelle' LXXI-LXXIII, battezzate dall'autore *cantilene oculorum*, omotematiche e omometriche, rivolte non direttamente a *midons*, ma al *dulce lumen* del suo sguardo sfolgorante e insostenibile per un occhio debole e *infirmus*, inabile a sostenere la luce del sole (e il *veritatis fulgor*), inclinato con gli agostiniani 'ciechi amatori' e con tutta l'*humanitas lippa* (*Fam.* XV 3, 11) a perdersi negli errori del labirinto, *erroris in foveas* (*De ignorantia*, IV 70); un trittico sapienziale cui risponde nelle rime 'in morte' verso la fine del Libro il pannello bivalve delle due celesti Guide che insegnano a vivere e a morire (CCCLVII-CCCLVIII), dove i bei piedi delicati di Laura sull'erba con orme e vestigi sottratti all'oblio, *pulchri pedes* tremanti sul prato della vita, s'identificano col piede salvifico di Cristo che rompe «le tartaree porte» della prigionia, della dannazione e della morte.

Il Libro sempre-aperto del *Canzoniere* ha la sua maggiore rappresentazione nella cosiddetta vulgata (Vaticano lat. 3195), che è paradossalmente una redazione definitiva, fondamento di tutte le edizioni moderne (a cominciare da Giovanni Mèstica, Firenze 1896; quella di Contini del 1949, che rispetta anche gli antichi grafemi come testimonianza della prima mano d'autore delle nostre lettere, laddove di Dante non resta neanche un rigo) e insieme un testo *in progress*, se diacronicamente si seguono tutte le aggiunte, spostamenti, enormi rimaneggiamenti, rasure e sostituzioni che l'autore ha operato sulla doppia tastiera della Prima e della Seconda Parte (le cosiddette rime 'in vita' e rime 'in morte' di madonna, suggerite dai commentatori cinquecenteschi con fortunata invenzione, ma semplicemente distinte nell'autografo-idiografo mediante un intrigante intervallo di quattro pagine bianche), dal

momento che il suo scriba-amico-allievo ravennate Giovanni Malpaghini, raggelato il *fervor scribendi* che lo assiste nella complessa confezione delle *Familiares* (portata a termine nel 1366) e poi dei *Fragmenta* (fine del 1366 - primi mesi del 1367), lascia in tronco il dispotico regista a un certo punto delle due Parti: l'ultimo testo trascritto da Giovanni nella Prima Parte è il sonetto della cerva *Una candida cerva sopra l'erba* CXC, enigmatico quanto può essere la registrazione d'un sogno, non a caso tradotto da Paul Valéry; nella Seconda l'ultimo sonetto di mano dello scriba è *Al cader d'una pianta che si svelse* CCCXVIII, un emblema dai tratti di vertigine dell'innaturale morte dell'alloro. Poco dopo quel punto, fine del '67, inizio del '68, Petrarca comincia a fare sincronicamente il poeta in proprio, lo scriba e l'antiquario di se stesso, reso sovrano da un di piú di difficoltà nella gestione del congegno, fino alla necessaria leggenda dell'autore che reclina la testa sulle sue carte. Cosí trova compimento, sotto gli occhi d'un lettore stremato dalla tensione, quel grande gesto di *colligere* gli sparsi frammenti lirici d'un *corpus* senza tempo e senza biografia, che per Petrarca è una generosa operazione dello spirito, il fior fiore dell'attività d'avvicinamento alla conoscenza, come enunciato da Alano di Lilla verso la fine del *De planctu Naturae*, scrivendo appunto dell'appagante *dulcedo* di Filosofia o Sapienza contro la dispersione di sé nel «vil guadagno» e contro l'organizzata milizia delle ricchezze: «Sola tamen sapientia super omnem possessionem preeminet, generosa possessio, *que sparsa colligitur, erogata revertitur*, publicata suscipit incrementum ... cordis oculus deliciosa, animi paradisus» (XII 126-30).

Il titolo, che rende conto dello spoltigliamento originario, è dapprima *Fragmentorum liber* nella cosiddetta 'forma' Chigi (la prima non indiziaria tramandata dal codice Chigiano L.V.176 di mano del Boccaccio, allestita tra il 1359 e il 1362), con provocatorio accostamento concettuale di *liber* e di *fragmentum*; un singolare precedente s'intravede nel vario e vasto *corpus* del tardo trovatore Guiraut Riquier, raccolto in un *libre* d'autore dentro un disegno cronologico (il grado zero della strutturazione poetica) includente anche il trauma (stililistico) della morte dell'amata, leggibile in filigrana anche nella *Vida* di Folchetto, evocata mediante il *senhal* di *Bel Deport* con valenza variabile nel variare della *fin' amor*. L'inusuale *Liber* diventa poi nella vulgata *Rerum vulgarium fragmenta*, frammenti di cose volgari, *nuge* quindi scritte in volgare italiano, che pure, contro il latino-eterno della comunicazione, aveva tante lingue, grammatiche, patrie. La lingua del *Canzoniere*, della madre o della nutrice per messaggi assoluti contro la lingua del pa-

dre e dei Padri, è invece un 'fiorentino' trascendentale, una miscela estrema di elementi apparentemente non-estremi, «di tonalità media, di escursione modesta» (Contini), speculare alla riduzione operata sui contenuti e alla compressione della realtà in scaglie di storia e di gnosi, dove però anche le stesse parole singole verbalmente innocenti si caricano d'ogni differenza e movimento (di qui forse la predilezione per la forma-sestina, che è uno scandaglio implacabile lanciato sui significati possibili della parola-rima) attraverso una sterminata operazione sul linguaggio che trasmette messaggi poetici autosufficienti: in questo Petrarca è tanto vicino a Cavalcanti quanto al grande amico di suo padre Dante Alighieri autore di rime che non sono state 'svelate' dal poeta medesimo entrando in raccolte autocommentate (*Vita Nuova*, *Convivio*), come la ballata *Voi che savete ragionar d'Amore* o quella per la misteriosa Pargoletta. Anche la donna e *domina* dei *Fragmenta*, che di per sé non esclude la fondatezza storica iniziale concessa alle donne dei poeti, operante su altro piano (una montaliana Clizia della sua epoca), «dolce ... nemica» come la *domna* di Sordello (*Er encontra·l temps de mai*, 41-42; *Bel m'es ab motz*, 33), è nascosta dentro la cifra o *senhal* di *Laura*: un significante puro interpretato dall'autore via via evasivamente come il *laurum*-alloro sempreverde della favola di Apollo e Dafne, come *l'auro*-oro-chioma d'un corpo femminile non mai raggiunto per intero, come *l'aura*-vento-spirito-respiro nonché *flatus* creativo che soffia dove vuole, assimilabile al non meno ambiguo *ven de paradis* di Bernart de Ventadorn, e altresí come la *laurea* che mondanamente incorona le fronti dei poeti e consacra la poesia; per incremento fonico anche *l'aurora* entra in questo quadro di rinvii al di là dell'oggetto d'amore, intesa come cristiana rinascita del giorno contro le tenebre-peccato della notte (talché il sonetto *La sera desïare* CCLV risulta una *laus aurorae* o un *hymnus matutinus*, contro il *topos* dell'*alba* profana che vuole gli amanti infelici a quell'ora), fatta per chiamare in un gran reticolo di suoni allusivi *Laura ora* nel sonetto *Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora* (CCXCI), o a fondersi nella catena polisemica *l'aurora-l'aura-Laura* nell'ottava sestina del Libro *Là ver' l'aurora*, dove *Laura* è cangiante *mot-refrain* (CCXXXIX), o a mirabilmente esercitarsi in un gioco interno di specchi, «Vien poi *l'aurora, et l'aura* fosca inalba...» (CCXXIII 12) e a fondersi con l'essenza di Euridice nella doppia struttura del dolore contenuta nella sestina geminata *Mia benigna fortuna*, segnata da davidiche «roche rime»: «che *Laura mia* potesse tôrre a Morte, | come Euridice Orpheo sua senza rime» (CCCXXXII

50-51 e 32); variazioni dei percorsi di senso favorite e incrementate dall'ambiguità del grafema *laura*, destinato a riempire il vuoto e a colmare la mancanza, con un intreccio simbolico di intelletto, cultura e natura ben adatto a quella che, confusa con i suoi emblemi, sempre schermata da un velo di capelli biondi ora avvolti e ora sciolti che misurano il tempo (CXCVI 12), vive nello scambio di attributi tra natura e persona.

Nello sfondo del Libro passano visuali messaggi provenzali e italiani, come «questa di bei colli ombrosa chiostra» (l'*hortus conclusus* e solitario di Valchiusa, CXCII), «dolce aere de' paesi toschi» (la Toscana e l'Italia, CCLIX), «oltra quell'alpe» (ancora un furtivo sguardo verso l'Elicona transalpino, CXXIX); ma si dice «Verona» per dire Catullo, «Mantoa» per dire Virgilio (CLXVI), «Ardenna» per dire lontananza e gesta cavalleresche (CLXXVII), «Sorga» e «Arno» per avvicinare nuovi ed antichi regni della poesia (CCCVIII), oppure in un gran cumulo sonante si sommano fiumi come «Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro...» (CXLVIII) per evocare fonicamente il gran fragore spaziale dell'esistente che pur non riesce a coprire il silenzioso *rio* della memoria, la Sorgue, laddove il familiare Rodano, l'amata Valchiusa, la stessa ancipite Avignone, sono immersi, come Laura, in un flusso di suoni, paraetimologie, dissoluzioni, estraniamenti e sciarade, a cominciare da quel respiro o sospiro che porta dall'interno all'esterno il trisillabo sacro di *Lau-re-ta* nel sonetto *Quando io movo i sospiri a chiamar voi* (V). In questa lingua «evasiva» (Contini), marcata da *ambiguitas* e non insensibile allo stile *clus* o al *trobar car* dei grandi maestri della parola oscura come Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, indeterminata per scelta (quella deliberata imprecisione o fuga che Leopardi ammirava nei grandi poeti da Virgilio e da Orazio in giú) e indeterminata per eccesso di determinazione, non mancano aspetti di *obscurisme* programmato e di dottrina dantescamente passata «sotto 'l velame de li versi strani» (una difesa dell'ermetismo dei poeti, abilmente assimilati ai filosofi veri e alle stesse Scritture sacre, è nell'opuscolo *Invective contra medicum*, una 'poetica' in forma polemica), che facendo macchia siglano l'intenzione d'insieme; tanto dimostra la sorprendente canzone-frottola o canzone «frottolata» d'ascendenti antilirici e ai limiti del non-senso *Mai non vo' piú cantar* (CV), quasi ripudiata dagli esegeti come estranea al sistema e fatta per non essere intesa (Leopardi), dove invece il poeta fa appello all'autonomia del messaggio poetico per accrescersi della partecipazione del lettore («intendami chi pò, - ch'i' m'intend'io»), ragionando sulla realtà

ambigua, sulla natura intricata, sulla figurazione obliqua del linguaggio poetico («Una chiusa bellezza è piú soave», consenziente sant'Agostino, nonché la stessa Sapienza nel *Liber Proverbiorum*: «Aquae furtivae dulciores sunt, et panis absconditus suavior», IX 17) e sullo statuto tecnico-formale del componimento *in fieri*, in una miscela di proverbi strani o stranoti e di *adagia* privatissimi con effetti metalinguistici e fuori del canone. In questo quadro non manca neppure l'ermetismo *in re* dei sonetti epistolari, segnati da un di piú di 'violenza' verbale speculare alla perdita di colore dei destinatari storici, ridotti a pure funzioni; testi dove le occasioni perdute, súbito tradotte in cifre, lasciano a volte trasparire una 'lingua dell'amicizia' che altro non è che una riflessione discontinua sulla 'lingua della poesia' (associazione di concreto poetare e d'intelligenza stilistica), scambiata con destinatari spesso scomparsi e difficilmente nominabili, eredi nella funzione degli stilnovisti fiorentini amici-poeti intorno a Cavalcanti, personaggi qui modestissimi come Geri Gianfigliazzi o Orso dell'Anguillara, che non vietano l'ingresso non esibito di Sennuccio del Bene come un altro Guido, destinatario taciuto e anche lui frammentario dell'inquieto libello. Cosí l'apostrofe apparentemente divagante a un «gentile spirto» nel sonetto *La gola e 'l somno* (VII) contiene il nome di *Philosophia*: «Povera et nuda vai Philosophia, | dice la turba al vil guadagno intesa...»; non un nome vuoto in contesto irrelato, ma la parola greca che Cicerone e Agostino con sentimento etimologico traducono in latino con *amor sapientiae*, qui data come parola segreta d'ingresso che chiama la bella Filosofia spogliata e impoverita dai falsi sapienti nella *Consolatio* di Boezio nonché esiliata dai luoghi dove milita e vince il «vil guadagno» secondo Alano nel *De planctu Naturae*: «Igitur si militare divicias, Sapientiam videas exulare...» (XII 144-45).

In questa lingua «evasiva» non manca neppure un fitto *velamen* di 'sovrasenso' o di *alieniloquium* (cosí nella lettera al fratello Gherardo dove con sapiente esposizione si decodificano i segni della prima Ecloga *Parthenias*, *Fam.* X 4, 2), per noi sfuggente e comunque non studiato, ma compatibile per un poeta radicalmente simbolico, che affianca a una *domna-amor* di genitura trobadorica e stilnovistica una Laura-Sapienza-Filosofia-Filologia-Poesia di consistenza agostiniana e boeziana, erede della «donna gentile» del *Convivio* nonché di Beatrice-Teologia del *Paradiso* di Dante. Cosí non meraviglia che Laura e Beatrice si somiglino un poco; entrano nel nostro immaginario con le caratteristiche della donna cortese, della quale stilnovisticamente manca anche il saluto o un

solo sguardo, ma poi lentamente da un libro all'altro, da frammento a frammento, diventano una meravigliosa scala al paradiso senza per questo perdere nulla in femminilità nel passaggio dei loro *amatores* dall'amore del bello all'amore del Vero, ciascuna *suavis* e *terribilis* come la Sposa del *Canticum* (VI 3). Cosí le due figure di Rachele e di Lia chiamate in causa da un *calamus* sempre combattivo (*De ignorantia*, I 1) nel congedo della misteriosa canzone-discolpa *S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella* (CCVI), trascinate dalla forza d'un metro specularmente strano e inusuale, per la cultura accumulata nel tempo da san Girolamo a Gregorio Magno, da san Tommaso a Dante, non possono impersonare, come ancora si crede, una semplice rivalità di donne («Per Rachel ò servito, et non per Lia...»), ma emblematizzano quella Vita contemplativa e quella Vita attiva tra le quali si dibatte il poeta dei *Fragmenta* in questa poetica, tortuosa e dissimulata ricerca di se stesso. Un poeta che silenziosamente insinua, senza glosse, senza *razos* o prosa possibile per le «rime sparse» intrecciate per novità dello spirito in un *canticum novum*, «quando in sí poca carta | novo penser di ricontar mi nacque...» (CXXVII 87-88), quella revisione degli stereotipi disfatti delle antiche dame che già Dante, superbo commentatore di se stesso nel *Convivio*, aveva fatto parlante e che nel Libro è rivelata visibilmente almeno nella canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole*, dove si pone il dantesco conflitto tra «ragion ... obscura» (o 'contenuto sfuggente', da risolvere in altra sede, CXIX 106-9) e bellezza della forma, che comunque parlerà a chiunque, siglata dalla citazione dell'ultimo verso della canzone *Voi che 'ntendendo*: «Ponete mente almen com'io son bella!» (*Conv.* II e CXIX 36-37).

Con ciò appena un accenno ai tanti fili dell'immensa tela di ragno del *Fragmentorum liber* e ai tanti tratti 'nuvolosi' d'un libro cosí letto come poco decifrato, sempre respinto verso una grammatica eterna e verso un'adamantina trasparenza secondo il persistente 'canone' del Bembo, che stende un velo su questa lingua limpida nell'aspetto ma elaborata nella sostanza, piena di parole cangianti dentro una rappresentazione polisemica della realtà, intrisa di zeugmi e scorci sintattici, di mirabili fughe affidate all'aspetto sonoro della rappresentazione verbale. Una supposta trasparenza che invece, segmento su segmento, frammento dopo frammento, oppone infinita resistenza alla lettura lenta dell'interpretazione di ora; una lettura vicino-lontana scesa nell'animo dell'esegeta, che commentando riapre l'infinito colloquio con gli interpreti del *Canzoniere*.

Tra i tanti misteri d'un libro affascinante c'è anche quello del titolo, perché, caso unico nella nostra letteratura, essendo tal libro provvisto all'origine d'un titolo d'autore, i lettori, in quella forma specialissima di commentatori o di editori del testo, hanno sempre risposto con titoli di fantasia: *Sonetti e Canzoni* (cosí Bernardino Daniello nelle due edizioni del 1541 e 1549, come già nell'incunabolo contenente il commento del Filelfo del 1476), oppure *Rime* (il Carducci ancora nel 1899), oppure *Le «Rime» sparse* nella bella edizione 'floreale' di Ezio Chiòrboli (Milano 1924), e anche *Canzoniere*; un nome, che sembrerebbe un omaggio piú al petrarchismo che a Petrarca, di coloritura eminentemente novecentesca (da Andrea Moschetti nel 1907 e Michele Scherillo nel 1918, fino agli ultimi commenti degli anni '90 di Ugo Dotti e di Marco Santagata), se non fosse già inscritto nel *colophon* delle annotazioni veneziane di Gerolamo Squarzafico, come ha mostrato Emanuela Scarpa («Studi di Filologia Italiana», LV [1997], pp. 107-9), non senza la «dura reazione» ad abito tanto persistente di Michele Feo nei *Fili petrarcheschi* («Rinascimento», s. II, XIX [1979], p. 4) recentemente ribadita nel 2001 (*Storia della Letteratura italiana*, vol. X: *La tradizione dei testi*, Salerno Editrice, pp. 276-77), a dimostrazione d'un capitolo non del tutto chiuso. Un omaggio comunque 'poetico', che per ulteriore complicazione ha avuto l'onore di stare sul frontespizio di due edizioni il meno avventurose si posa immaginare: una diplomatica e l'altra approntate nel 1904 in occasione del sesto Centenario della nascita per le cure di Ettore Modigliani (non mai lodato e ringraziato a sufficienza per scientifica dedizione e acribia) e della Biblioteca Vaticana a cura di Marco Vattasso (1905), concernenti la copia del libro cosí come Petrarca l'aveva lasciata sul tavolo da lavoro, in parte trascritta da Giovanni e in parte di sua mano. Ecco che per l'appunto queste due edizioni, la seconda mediante l'ausilio d'un obbiettivo fotografico, la prima con l'ausilio d'un occhio umano del pari impassibile, forniscono un testo d'autore assolutamente vero e finito, almeno per quanto è possibile a Petrarca sublime messaggero del non-finito, insieme a un titolo assolutamente falso, che non sta nemmeno in quel rapporto simpatetico per cui dalle «note | di questa comedía» evocate da Dante nell'*Inferno* (XVI 127-28, XXI 2) si passa alla *Commedia*; talché occorre sfogliare parecchie pagine dell'antico Indice alfabetico degli *incipit*, necessariamente riprodotto in queste edizioni come parte integrante del libro (sia pure vergata da una terza mano molto meno accurata),

per leggere nella rubrica iniziale del primo foglio *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*. Su questo 'titolo' pesa forse un interrogativo. Se le cose sono volgari, perché la rubrica è in latino? Se il volgare italiano è la lingua della nutrice, veicolo d'esperienze dell'animo assolute, nonché già dantescamente la lingua dell'amore, e se il latino è la lingua della comunicazione ordinaria, come dimostrano anche le infinite postille latine, di praticità tutta interiore, vergate da un autore bilingue nei vivagni d'infiniti codici, perché questo sbalzo di registri linguistici? perché?, se non per indicare che quel titolo era un non-titolo e cioè messaggio mandato non già dall'archetipico *cubiculum* o «cameretta» della poesia, ma dal laboratorio di Petrarca storico, filologo e archivista di se stesso, con lo stesso taglio e sentimento con cui seleziona, costruisce e classifica quei particolari *fragmenta* in prosa che sono le lettere familiari o senili, *Rerum familiarum libri* e *Rerum senilium libri*; libri similmente sottratti alla *fuga temporis* e alla dispersione di sé, tutti sottoposti del pari ad imponente *labor limae*, ma libri scritti nella lingua del padre che si distingue dalla lingua della madre per differenza di tono e di destinazione. Cosí, in questo possibile intervallo tra i lettori di poesia riuniti sotto il segno dell'amore e il convivio piú vasto dei lettori di Libri di varia umanità, si consuma forse il divorzio tra pubblico e privato d'un autore che lavora sempre su piú piani, capace sincronicamente di suggerire e di rendere plausibile l'abbandono del nome *Rerum vulgarium fragmenta* in quanto etichetta d'un faldone, solo un lemma nell'imponente bibliografia (tutta latina, fatti salvi i *Triumphi*) del poeta non a caso 'laureato' in quella stessa rubrica del codice Vaticano; un emblematico cartiglio che qualcuno ha nascosto nel *colophon* (come il curatore dell'edizione Valdezoco del 1472, esemplata sull'originale) e che quasi nessuno ha mai adottato, fino alla contemporanea incertezza e moderna inquietudine di Gianfranco Contini, che sceglie il titolo *Rerum vulgarium fragmenta* per il testo critico dell'autografo-idiografo Vaticano lat. 3195 secondo i tipi parigini di A.Tallone del 1949, ma quello di *Canzoniere* in tutte le successive ristampe Einaudi a partire dal 1964, omaggiando in un caso il documento storico e nell'altro la storia della tradizione e quindi del successo di Petrarca grande comunicatore nel tempo. All'ombra di questa duplice insegna si pone anche questa edizione.

La raccolta di rime *ne varietur* tramadata dal codice Vaticano lat. 3195 è l'ultima testimonianza della volontà del primo grande poeta della nostra letteratura, di cui si conosca la mano, di dare struttura organica alle *nuge* volgari; è anche il primo esempio di *liber* contenente liriche sparse di materia amorosa, sapientemente impostato sotto l'aspetto grafico, considerato anch'esso come messaggio secondo una disposizione significante, in parallelo a quella «dinamica materiale» di cui scrive H. Wayne Storey a proposito della forma-*liber* della particolare raccolta di *fragmenta* in prosa che sono le lettere *Familiares* (*Il «liber» nella formazione delle «Familiari»*, in *Motivi e forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca*, Bologna 2003, pp. 495-506). Il Libro è bipartito fino dalla quarta 'forma' Chigi, la prima attestata (1359-62), dove la separazione è segnata da una carta bianca quasi per intero. Anche piú tardi tra le due Parti e alla fine erano previsti *bona spatia* per non impossibili integrazioni *in limine vitae*, come risulta dalla lettera a Pandolfo del 4 gennaio 1373, contenente altresí le istruzioni (non eseguite) date ai copisti; lettera che accompagnava l'esemplare (perduto) dei *Fragmenta* coincidente con la 'forma' detta appunto Malatesta (1371 o 1372 - 4 gennaio 1373): «ideoque mandaveram quod utriusque partis in fine bona spatia linquerentur, ut, si quando tale aliquid accidisset, esset ibi locus horum capax; sed male michi in hoc ut in multis obtemperatum est» (redazione originaria della lettera *Sen.* XIII 11, studiata sotto quest'importante aspetto da Wilkins e da Feo, ultimamente nei «Quaderni Petrarcheschi», XI [2001], pp. 119-48). Sulle due tastiere parallele e numericamente ineguali della Prima e della Seconda Parte comincia a trascrivere Giovanni Malpaghini: di sua mano sono i componimenti I-CXC (ad eccezione del madrigale *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* CXXI e del sonetto *Geri, quando talor meco s'adira* CLXXIX: il primo copiato dal poeta su rasura della ballata *Donna mi vene spesso nella mente*, il secondo trascritto in uno spazio lasciato bianco dal copista) e CCLXIV-CCCXVIII. Sono di mano di Petrarca i restanti componimenti, le due serie compatte CXCI-CCLXIII delle cosiddette rime 'in vita' e CCCXIX-CCCLXVI delle rime 'in morte' di madonna; tale alternanza di mani è visivamente restituita con funzionale eleganza dal Modigliani mediante l'adozione del carattere tondo per la penna di Giovanni e del corsivo per il calamo di Petrarca scriba di se medesimo, che minutamente rivede anche la copia di Giovanni con correzioni, espunzioni, rasure e aggiunte; inoltre il poeta altera di sua ma-

no l'ordine dei componimenti finali mediante cifre marginali nel punto sensibilissimo delle ultime rime prima della canzone alla Vergine (CCCLXVI) a cominciare dal sonetto *Tornami a mente* CCCXXXVI, sempre piú inquieto per un libro che nelle sue mani di autore-scriba andava perdendo l'esemplare finitezza progettata nel 1367 insieme a Giovanni per una 'forma' tanto piú breve.

La necessità di rispettare al massimo un documento cosí eccezionale e tanto prezioso in ogni suo sintomo e segno è avvertita da Gianfranco Contini, che in pagine celebri, dalla *Nota al testo* dell'edizione Tallone del 1949 alla voce *Filologia* del *Breviario di ecdotica* (Milano-Napoli 1986, pp. 15-19), introduce il principio della conservazione «scalare» dell'autografo-idiografo, mantenendo anche la grafia spesso latineggiante per l'evidente «interesse che si ha a conoscere, anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo grande scrittore della lingua volgare, e sommo paradigma letterario, sul quale siamo direttamente informati»; conservazione però temperata dall'abbandono dei caratteri piú peculiari delle edizioni diplomatiche, quali il puro segno convenzionale *ç* per l'affricata *z* (indifferentemente semplice o doppia, sottratta com'è in italiano ad opposizione fonologica o correlazione di lunghezza), l'antica indistinzione di *u* e *v*, nonché le varie abbreviazioni, tra le quali la sigla *xp̄o* per *Cristo*, impiegata per altro soltanto dal copista insieme a *xp̄istianissime* (XXVII 5, XXVIII 90, CXXXVIII 8 e XXVIII 33) laddove l'autore scrive a tutte lettere il nome sacro in CCCXXXIV 14. Ma per *pietas* umanistica, riguardante anche lo scriba che copia da autografi (dando forse a volte la visione d'un Petrarca piú antico sorpassato da se medesimo, implacabile revisore che tuttavia non può giungere dappertutto) e della quale Contini non si è stancato mai di segnalare l'eccezionalità, sono conservati tutti i segni di mera grafia ogni qualvolta figurino nell'originale e indipendentemente dalle oscillazioni interne; cosí l'etimologico *dextro* convive con *destro*, *facto* con *fatto*; *y* sopravvive in *ydioma*, *Ysiphile*, e *k* in *Karlo* (del copista, XXVII 1, XXVIII 25); allo stesso modo trovano accoglienza: *t* piú vocale, o *c* piú vocale con simile funzione (*gratia*, *precioso*), indipendentemente dalla loro costanza, talché lo *strazio* iniziale (II 13 con LIII 24, CXXVIII 68) e lo *stracio* (LXXI 73, LXXXII 10) del copista convivono con lo *stratio* finale del poeta (CCCLXIII 10); i gruppi consonantici *ct*, *pt*, *dv*, *mn* (*aspecto*, *rapto*, *adversario* e *somno*); la copula *et*, che ha ben poche eccezioni anche in presenza del compendio 7; la forma lunga di *i* finale della desinenza

-ij (= *-ii*); il segno *h* dovunque sia scritto, nei gruppi *ph*, *th*, *ch* e *gh* (*triumphale*, *thesoro*, *stancho*, *piagha*) e in particolare ad inizio di parola: *honore*, accanto però a *l'onore* (scritto *lonore*), *hora* accanto a *un'ora*, secondo la *lex* Mussafia; *hedera* accanto al veloce *edra* sincopato (CCCXVIII 8 e CXLVIII 5). In cambio *h* non è stata interpolata a scopo diacritico nelle voci omofone del verbo *avere* (*ò* ed *à*, *ànno* si trovano ancora nella scrittura di autori novecenteschi), se se ne toglie la soluzione *deh* (manoscritto *De qual amor* XXVIII 43, *De qual pietà* CCCXLI 1, ecc.), *oh* (*ò senso humano* XXIII76, *7 o pur no(n) molesto* CLXXXVI 13) e anche *ahi* delle ristampe Einaudi (manoscritto *Ai*), che in funzione distintiva risulta la meno onerosa tra altre possibili. Inconveniente della scalarità è invece che il lettore di oggi, appiattito sulla scrittura, possa pronunciare «rapto per man d'Amor» (CXCIII 7) invece di *ratto*, che è anche la grafia unica del copista e dell'autore; del pari ingombrante può apparire la conservazione di *et*, scritta a tutte lettere o con equivalente compendio, davanti a vocale e a consonante, che incoraggia pronuncie aberranti come *et io* e *et sempre*, *et piú*, invece di *ed io* (o *e io*), *e sempre*, *e piú*; inconveniente che lo stesso Contini ha spesso lamentato a voce, sentendosi responsabile delle insopportabili pronuncie di piccoli maestri e di attori poco provveduti della nostra epoca. Ma è un falso problema. Cosí sembra che la conferma di scelte fedeli al testo autografo e alla tradizione sia oggi maggiormente incoraggiata dalla percezione d'una crescente maturità del lettore non specialistico, sempre piú sensibile alla lettura conservativa di ogni autografia e sempre meno bisognoso di soccorsi spiccioli e d'assistenza.

Le scelte conservative fissate per il testo critico-interpretativo dei *Fragmenta* del 1949, al quale quest'edizione fa riferimento, mostrano l'iniziale lungimiranza anche per la punteggiatura, di per sé fatto piú difficile da traslocare da un sistema all'altro, soggettivo com'è ed immerso nel tempo; anche qui la formula continiana è elegante e tuttora funzionale: «un segno (nei casi piú favorevoli lo stesso segno) possibilmente là dove lo mise la redazione definitiva, e possibilmente soltanto là». Ciò non toglie che a questa conservazione «scalare» dell'autografo-idiografo possano essere apportati alcuni ritocchi ai *segni* là dove diverga l'interpretazione; ciò non toglie che qualche maiuscola in piú possa trarre dall'ombra certe figure nascoste, come il Vero e la Bugia in torneo nella canzone-*escondich* CCVI, «Vinca 'l Ver dunque, et si rimanga in sella, | et vinta a terra caggia la Bugia», personaggi-maschere attive con tanto d'armi infrante; e ciò non toglie che lo stesso prezio-

so documento possa essere vieppiú esaltato nelle sue intenzioni, ad esempio abbandonando l'abito editoriale antico di stampare in caratteri maiuscoli le tre sillabe del nome LAU-RE-TA disseminate nel percorso di senso primario nel quinto sonetto *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*: cosa che l'autografo non autorizza e che i commentatori antichi fino al Castelvetro evitano con cura, pur consapevoli dell'artificio. Ma a parte queste piccole novità, delle quali è reso conto qui sotto in breve e via via piú puntualmente nelle note del commento, il testo critico fissato da Contini nel 1949 resta insostituibile fondamento, con quelle «pochissime rettifiche e lievi innovazioni» (aumento di segni diacritici e di punteggiatura) introdotte per l'edizione Einaudi del 1964; la quale, macchiata all'inizio da alcuni errori servili, è stata ritoccata dallo stesso Contini dopo l'allestimento delle *Concordanze del Canzoniere* a cura dell'ufficio lessicografico dell'Accademia della Crusca (Firenze 1971) senza che le molte mende cadessero del tutto dalle varie ristampe, che ancora nel 1992 organizzano la ballata monostrofica di quattordici versi *Volgendo gli occhi al mio novo colore* LXIII come se fosse un sonetto, due quartine e due terzine. Altre variazioni di maiuscole e di punteggiatura introduce Contini per la scelta antologica della *Letteratura italiana delle Origini* (Firenze 1970), che però rispondono a una visione parziale e forse 'pedagogica' che difficilmente si integra con la lettura organica del 1949. Lettura alla quale risalgono altri aurei principi: «Gli accenti sono messi con sobrietà»; «Una dieresi può essere cosa delicata», ma opportuna se non indispensabile; i segni diacrici sono da inserire con parsimonia e soprattutto laddove le abitudini grafiche antiche divergono dall'uso moderno, come nei casi (rarissimi) del cosiddetto raddoppiamento fonosintattico toscano o dell'assimilazione in fonosintassi, risolti con quel punto in alto, desunto dalla filologia provenzale con altra funzione, adibito a dividere un'unica parola sintattica: *a·llamentar* (XII 8, scritto dal copista *Allamentar*), *a·cciò* (XXXVII 73, scritto *accio*), *A·llor* (LXXIII 42, *Allor*), *e·lla* (C 10, *Ella*), cui Contini aggiunge *a·llungo andar* di CIV 13 interpretando *Al lungo* del codice, sempre per mano di Giovanni. Cosí nella serie delle assimilazioni: *co·llui* (XXXII 9 e XXXV 14, cioè 'con lui', scritto *collui*), *co·llei* (LXXIII 92, LXXVIII 9, *collei*); in CXV 2 *colei* sempre del copista può essere interpretato nella serie *co·lei* (assimilazione e successiva riduzione in fonosintassi), anche se non è escluso e forse preferibile *co* per *con* (CXXXVI 11, CXLVIII 8, CLVII 4, ecc.), accanto a *no* per *non*.

Tra queste convenzioni editoriali fatte per conciliare scrittura

e fonetica, è stato reintegrato l'apostrofo equidistante 'a grado zero' nel tipo *i cani e ' gatti*, dove l'articolo rimane implicito nella pronuncia di base toscana, che, non sempre ben eseguito nell'edizione Tallone, è andato perduto del tutto nelle varie ristampe Einaudi, e derivati, nei luoghi seguenti: «ringratio lui che ' giusti preghi humani» (XXV 7), «sí che ' begli occhi lagrimavan parte» (XLIII 13), «Amor, tu che ' pensier' nostri dispense» (XLVIII 5), «Le man' l'avess'io avolto entro ' capegli» (LIII 14), «a quel crudel che ' suoi seguaci imbiancha» (LVIII 4), «ch'i' vedrò secco il mare, e ' laghi, e i fiumi» (LXVI 24), «et che ' pie' miei non son fiaccati et lassi» (LXXIV 9), «che ' perfetti giudicii son sí rari» (LXXXIV 13), «E se ' begli occhi, ond'io me ti mostrai» (XCIII 9), «che 'l serpente tra ' fiori et l'erba giace» (XCIX 6), «et che ' seguaci Suoi nel boscho alberga» (CV 43), «mostrandomi pur l'ombra o 'l velo o ' panni» (CXIX 20), «anchor tra ' fiori et l'erba» (CXXV 61), «fra ' magnanimi pochi a chi 'l ben piace» CXXVIII 120), «dal legno, in guisa che ' navigi affonde» (CXXXV 19), «contra ' tuoi fondatori alzi le corna» (CXXXVIII 10), «I' vidi Amor che ' begli occhi volgea» (CXLIV 9), «a quella che ' miei preghi humili et casti» (CLXXII 7), «et fera terra, ove ' pie' mossi poi» (CLXXIV 4), «che ' belli, onde mi strugge, occhi mi cela» (CCXVII 8), «come già fece allor che ' primi rami» (CCLV 9), «anchor m'avria tra ' suoi bei colli foschi» (CCLIX 7) «Di me non pianger tu, ché ' miei dí fersi» (CCLXXIX 12), «quanto gradisco che ' miei tristi giorni» (CCLXXXII 5), «l'altra sotterra, che ' begli occhi amanta» (CCXCVII 7), «se non che ' lieti passi indietro torse» (CCCXVI 3), «et ogni error che ' pellegrini intrica» (CCCLX 49), «i' 'l feci, che tra ' caldi ingegni ferve» (CCCLX 113), «contra ' colpi di Morte et di Fortuna» (CCCLXVI 18).

Altra buona norma continiana è quella di soppesare con discrezione le responsabilità del copista, al quale sono addebitati pochi scorsi di penna e veniali innovazioni, e in particolare: la forma *propria* per quella dissimilata *propia* in rima con *Ethiopia* e *inopia* (XXIV 11); il latinismo *impie* del sonetto LXXXIII 8, corretto in *empie* nel quadro della rima in parte equivoca della prima quartina: *tempie, tira et empie, scempie, velenose et empie*, anche se di per sé forma congrua al poeta che fuori rima scrive di sua mano *luci impie et felle* (CCCXXV 67). Altre sviste di varia indole, del tipo *gliani* per *glian(n)i* (XVI 8), *re(n)dduto* per *renduto* (XLIX 4), ecc. sono elencati nella *Nota al testo* (p. 303). Piú frazionata è la valutazione di *mi stesso ... intendo* nella canzone CCLXX 24, sempre «imputabile a Giovanni»; scrittura che probabilmente è in circui-

to con *mi fa vaneggiar* del verso seguente (scritto nel manoscritto sullo stesso rigo) da parte d'un copista nel cui idioma nativo la forma propria era *me* per il pronome oggetto atono: da qui l'eventuale equiparazione o ipercorrezione di Giovanni nel pronome oggetto tonico *mi stesso*, che Contini opportunamente corregge; qui, per la delicatezza stessa del documento, il ripristino della forma toscana del pronome è segnalata mediante carattere corsivo, «*me* stesso». Alla «responsabilità del copista romagnolo» è altresí addebitata la forma *adolcisse* di CV 58 per l'indicativo presente *adolcisce*, che per altro Contini conserva; qui invece l'evidente settentrionalismo dello scriba è corretto, non senza omettere di segnalare la lieve innovazione mediante il carattere corsivo adottato nel tipo «*me* stesso». Cosí è rispettata la frequente oscillazione di consonanti semplici e doppie basata sulla «ben nota tendenza toscana arcaica alla semplificazione delle doppie protoniche» in un quadro di massima alternanza, spesso problematica, attestata dagli antichi canzonieri duecenteschi toscani e da illustri codici fiorentini, dal manoscritto del *Fiore*, nonché da Petrarca medesimo, che scrive di sua mano *nesun cervo* negli scartafacci (Vaticano lat. 3196, c. 1*v*) e nella vulgata (CCCXIX 1, anche CC 5, CCXXII 10, ecc.) contro *nessun* di Giovanni (CXC 9, ecc.).

L'assunto d'una lettura non «superstiziosa» dell'autografo-idiografo si rispecchia del pari nelle numerose correzioni che sono «espunzioni di lettere non praticate dal Petrarca revisore», del tipo *Securo sença sospetto onde i miei guai* (III 7), *Per gratia tieni delim(m)ortale apollo* (XXVIII 65), *Qvesta anima gentile che si diparte* (XXXI 1), *I dico a miei pensieri no(n) molto andremo* (XXXII 5), *Di queste impressioni laere disgo(m)bra* (XXXIV 11), *Gli spiriti che da uoi riceuon uita* (XLVII 2), ecc., dove simili forme almeno graficamente ipermetre sono tutte di mano del copista, ad eccezione dei *fiori* di *L'aura gentil* CXCIV 2; il che lascia pensare che anche Petrarca, come ogni scriba antico che non sempre segna il puntino espuntorio sottoscritto, tollerasse la conservazione di Giovanni (come nelle antiquate rime interne di CV 1 e 36) e si affidasse gran parte all'esecuzione del lettore; lui stesso senza contraddizione interna scrive *leggieri* nelle minute (Vaticano lat. 3196, c. 1*v*) ma nella vulgata *I di miei piu leggier che nesun ceruo* (CCCXIX 1).

Quello che nel manoscritto non si legge piú («Lasciamo pure da parte il restauro di ciò che oggi non è piú leggibile») può essere integrato con la lettura di incunaboli e stampe esemplati sullo stesso autografo-idiografo del Petrarca che oggi è il codice Vaticano lat. 3195 (ora in edizione integrale in fac-simile, Editrice Antenore

[2004]), come l'edizione veneziana di Vindelino da Spira del 1470 o quella padovana di Bartolomeo Valdezoco del 1472 (ora in anastatica a cura di Gino Belloni, Venezia 2001) fino all'Aldina del 1501 curata dal Bembo, preziose testimonianze della circolazione nelle tipografie antiche dell'originale dei *Fragmenta*. I luoghi indicati da Contini sono *anchor son* del sonetto CXVIII 14, dove si legge soltanto *an ... on* e per il quale Modigliani annota: «Quattro o cinque lettere illeggibili perché coperte da una macchia gialla in parte rasa»; anche *quella ài preso* di CCV 7 in corrispondenza di *q(ue)lla ... so* leggibile nel manoscritto, per cui Modigliani: «su rasura che, a causa della sua profondità, ha lacerato la pergamena e fatto scomparire le lettere tra *a* e *so*». Ma la vera incognita è la lettura *ivi* del sonetto II 6 sulla prima facciata, accolta da copisti antichi fedeli all'originale e da tutti gli editori, ma che Modigliani esclude e per la quale una congettura è avanzata in questo commento.

Vivo rimane il riferimento all'altra grande reliquia petrarchesca, il cosiddetto 'Codice degli abbozzi' Vaticano lat. 3196 (in realtà un documento complesso che alterna belle copie, redazioni intermedie e stesure di primo getto per *Canzoniere*, *Triumphi*, rime rifiutate o 'disperse', a volte leggibili come veri 'ipotesti', e lacerti di prosa), che è stata sempre cara ai commentatori, a cominciare da Bernardino Daniello, che nella seconda edizione veneziana del 1549 riporta una tavola di varianti, inaugurando una moderna 'critica degli scartafacci', che ha una rappresentazione anche graficamente raffinata e lungimirante del *travail du styl* petrarchesco nell'edizione dell'autografo curata da monsignor Federigo Ubaldini, Roma, Grignani, 1642, due secoli e mezzo prima del grande principe della filologia positivistica Carl Appel (1891). A questa tradizione non poteva non rispondere un commentatore di ora, che infatti procura di richiamare direttamente, nella misura e nelle forme congrue a un commento, quel prezioso e composito calepino, fittamente costellato di postille, correzioni e aggiunte, «et quasi de industria tot cicatricibus deformatus» (lettera dedicatoria a Donato Albanzani, consegnando l'autografo del *De ignorantia*).

Qui di seguito il regesto delle innovazioni rispetto al testo fissato da Contini nel 1949, piú successivi interventi, in ordine topografico e con rinvio alla giustificazione piú estesa affidata al commento:

III 2, *factore*] *Factore* – in quanto *Creatore* nella gamma dei *nomina sacra*; cosí anche in XXIII 123, CCCXXVII 11, CCCLII 9, CCCLX 139

III 6, *contra colpi*] *contra ' colpi* – nella serie sopra indicata dell'apostrofo a grado zero, come in CCCLXVI 18

IV 8-9, *fece lor parte.* | *Di sé nascendo*] *fece lor parte,* | *di sé nascendo* – per la complessa fluidità sintattica tra quartine e terzine; nel manoscritto in corrispondenza l'usuale punto 'metrico' alla fine del verso

V 3, 5, 7 e 9, *LAUdando, REal, TAci, LAUdare et REverire*] *laudando, real, taci, laudare et reverire* – per fedeltà alle intenzioni dell'autore, che ambiguamente dissemina in tutto il Libro il nome di madonna in infiniti e cangianti percorsi di senso

VII 10, *philosophia*] *Philosophia* – in quanto vero personaggio, sulle orme di Boezio, variamente adombrato nel Libro; l'innovazione è già suggerita da Contini nella scelta antologica del 1970

X 10, *e 'l rosigniuol*] *e 'l rosignuol* – in base al principio dell'edizione Contini, che «rappresenta *l* palatale sempre con *gli*... *n* palatale sempre con *gn* (il che ha per effetto che, scrivendosi unito *ognor*, si elimina l'*i* di *ogni or*, in due o anche in una parola, del Petrarca o di Giovanni...)»; questa soluzione è di Contini medesimo in CCCXI 1, sempre in corrispondenza di *Quel rosigniuolo* del manoscritto (con puntino espuntorio sotto *-o* finale)

XVI 10, *la sembianza di colui*] *la sembianza di Colui* – sempre nel quadro delle evocazioni sacre, riviste nel florilegio continiano del 1970

XXI 3, *mâ voi non piace*] *ma voi non piace* – interpretando *voi* come antico dativo accanto alla variazione forse intenzionale *a voi* dello stesso testo, v. 7; in ciò un ripristino dell'edizione Tallone rispetto alle ristampe Einaudi

XXVIII 111, *Natura*] *natura* – in quanto non personaggio, sullo stesso piano di *costume* dello stesso verso

XXX 28, *che s'al contar*] *ché s'al contar*, con altro rispristino della prima soluzione del '49

XXXIII 3, *suol far gelosa nel septentrïone,*] *suol far gelosa, nel septentrïone* – cosí per il messaggio del testo, che impone di legare l'indicazione spaziale *nel septentrione* con *Rotaua* del v. 4; nel manoscritto un comma in fin di verso, che spiega (ma non sostiene fino in fondo) la scelta di Contini

XXXVIII 12, *bianca*] *biancha* – grafia del manoscritto e dell'edizione Tallone, alterata nelle ristampe Einaudi

XXXIX 7, *chi miei sensi*] *chi ' miei sensi* – la scrittura del manoscritto è interpretabile mediante il pronome *chi* piú articolo 'a grado zero', come nella lista sopra indicata; nelle ristampe Einaudi *chî miei sensi*

L 20, *gravezza*] *graveza* – su *graveça* del manoscritto, per svista delle ristampe

L 40, *mi strugge,*] *mi strugge* – anche qui nel manoscritto un comma in fin di verso, che però interrompe il contatto logico di *a seguir* con *la voce* del v. 41

LIII 97, *aitâr*] *aïtâr* – ripristino della soluzione dell'edizione Tallone, con una dieresi «assolutamente eccezionale» adottata «a controvoglia», ma di fatto ammissibile per influsso delle forme sotto accento (*aita*, v. 62)

LIV, la scansione tipografica continiana di questo madrigale in tre terzetti piú un sol verso di chiusura, musicalmente piú che plausibile, è qui sostituita da due terzetti piú una 'quartina' in base alla neutralità del manoscritto che non suggerisce esecuzione alcuna; Santagata, su proposta di Guido Capovilla, adotta la partizione in due terzetti piú due distici

LVI 11, *amor*] *Amor* – in quanto ricorrente dio d'Amore, come in LXXI 73; cosí nelle ristampe Einaudi, che livellano tutte le maiuscole ad inizio di verso adottate nell'elegante (ma scomoda) soluzione dell'edizione Tallone

LXXI 73, *amor*] *Amor* – sempre come sopra il dio d'Amore

LXXX 16, *piacque a lui*] *piacque a Lui* – nel quadro dei pronomi sostitutivi dei *nomina sacra*

XCII 5, *acerbo dolore,*] *acerbo dolore* – al fine di sottolineare la relativa seguente con *che* assente

XCII 12, *citadin*] *citadin'* – ad indicare la normale apocope di *citadini*, sempre segnalata in casi paralleli come *man'* o *pien' o spron'* per *mani*, *pieni* e *sproni*

XCVI 4, *ed ogni*] *et ogni* – su *Et dogni* del manoscritto, con sovrabbondanza di segni che comunque segnala la pronuncia *ed ogni*, con *-d* eufonica saltuariamente attestata, come in *ed or* (IV 12), *Ed io* (XXIII 108), *ed intellecto* (LXXVIII 4), *ned ella* (CLXXI 12), *od alba* (XXII 22), *od ella* (CXCV 13), ecc.

CV 19, *quando posso*] *quanto posso* – cosí il manoscritto e gli antichi editori fino a Carducci-Ferrari; la svista di Modigliani passa nell'edizione Contini e derivati, ed è già accolta nelle *Rime* curate da Chiòrboli

CV 49, *Non fia zoppa*] *Non sia zoppa* – su *sia çoppa* del manoscritto; svista che risale al Modigliani, segnalata da Contini

nella *Nota al testo* del '49 (p. 301, nota 2), emendata nel '64 e poi rientrata nelle successive ristampe Einaudi

CV 58, *adolcisse*] *adolcisce* – per ripristino della forma toscana alterata dallo scriba settentrionale, come sopra indicato e come in CCLXX 24 per altro conguaglio del copista

CXXXII 5, *onde 'l pianto e lamento*] *onde 'l pianto e·lamento* – con raddoppiamento e riduzione in fonosintassi della scrittura *elame(n)to* del manoscritto

CXLIII 7-8, *altra squilla* | *ma' di sospir'*] *altra squilla,* | *ma di sospir',* – punteggiatura e *ma* dell'edizione Tallone del '49

CLXXIX 9, *E·cciò non fusse*] *Et ciò non fusse* – in questo luogo Petrarca di sua mano corregge la precedente lezione *Se cio*, già attestata negli scartafacci, talché nel manoscritto in questo punto autografo si legge *Ee cio no(n)*; Contini adotta il suggerimento di Modigliani: «La *E* iniziale, di cui la parte superiore è formata di ciò che resta di una *S* rasa inferiormente, è con inchiostro piú scuro su rasura. Il P. volle mutare *Se cio* in *Eccio*, ma lasciò intatta (forse volutamente, per la somiglianza della *e* con la *c*) la *e* di *Se* e dimenticò di congiungere la seconda e la terza lettera con un tratto d'unione». Per la rarità nel Libro del raddoppiamento fonosintattico, è piú probabile che l'autore abbia omesso di correggere *Ee* cosí ottenuto in *Et* (suggerimento di Livio Petrucci, già adottato da Santagata) o di eradere la seconda *e*

CCVI 3, *che miei dí sian*] *che ' miei dí sian* – per uniformità con la soluzione Contini nel luogo parallelo CCLXXXII 5

CCVI 48-49, *Vinca 'l ver ... la bugia*] *Vinca 'l Ver ... la Bugia* – per le ragioni sopra indicate

CCIX 8, *com piú*] *com' piú* – per distinzione da *cum* di compagnia (CXVI 11), secondo la normale rappresentazione di *come* o *como* apocopati; cosí in CCLXIX 13

CCXVI 8, *mi tengon ad ogni or*] *mi tengon ad ognor* – in base allo lo stesso principio continiano valido per *rosigniuol* di X 10: «scrivendosi unito *ognor*, si elimina l'*i* di *ogni or*, in due o anche in una parola, del Petrarca o di Giovanni, cosí in CXLII 19, CLXXV 13, CCXVI 8, CCCXXIV 10, CCCXXV 35, ecc.»; il che vuol dire che la normalizzazione di questo luogo era prevista dall'editore ma non eseguita nell'edizione Tallone né nelle successive ristampe Einaudi

CCXXV 7, *anchor*] *ancor* – cosí nel manoscritto su rasura; lettura *anchor* già del Modigliani, ma segnalata nelle *Correzioni*, p. 163

CCXXXVI 13, *almeno*] *almen* – ma solo una svista entrata nelle ristampe Einaudi

CCXXXVII 27-28, *l'onde,* | *per lo dolce*] *l'onde* | *per lo dolce* – nell'autografo un punto metrico in fin di verso dopo *londe*; perciò non necessaria la pausa che interrompe la relazione tra *sfogando vo* e *p(er) lo dolce silentio*

CCXXXIX 31, *piaggie*] *piagge* – cosí il manoscritto, ma non l'edizione diplomatica di Modigliani (che emenda nelle *Correzioni*, p. 163), da cui le ristampe Einaudi dopo il '64

CCXLIV 10, *inganna*] *ingana* – forma del manoscritto *teni(n)gana* (Modigliani, Santagata) nella serie di *inganato*, *ingannò*, *(i)ngano*, *inganar* (LXXXIX 8, CXIX 112, CCLXIII 8, CCCXI 9) per antico occitanismo

CCXLV 6-7, *da far innamorare un huom selvaggio,* | *di sfavillante et amoroso raggio*] *da far innamorare un huom selvaggio* | *di sfavillante et amoroso raggio,* – anche qui il manoscritto, in questa parte autografo, ha un punto metrico dopo *seluaggio*; l'intervento sulla punteggiatura s'adegua all'interpretazione avanzata nel commento

CCLII 8, *pianto;*] *pianto,* – ancora per maggior fusione tra quartine e terzine nella doppia frase interrogativa

CCLXII, la partitura dialogica del sonetto, per Contini vv. 1-2 e 3-11, piú ultima terzina di 'commento', è qui eseguita in due sole battute, vv. 1-2 e 3-14, tra una «madre» e il poeta in uno dei tanti soliloqui dei *Fragmenta*

CCLXII 12, *fur mai,*] *fur mai* – per la fusione di *Vengan* con *a dir di ciò* del v. 13

CCLXX 24, *me stesso*] *me stesso* – per le ragioni discusse sopra circa la patina autoctona del copista romagnolo scrivente *mi stesso*, che nel testo è stata rimossa, come in CV 58

CCLXXIV 14, *perché*] *per che* – con valore relativo consequenziale, non causale; nel manoscritto *P(er)che*

CCLXXIX 8, *risponde.*] *risponde:* – accorgimento già della scelta antologica continiana del 1970

CCLXXXV 8-9, *ornata il ciglio:* | *or di madre, or d'amante; or teme*] *ornata il ciglio,* | *or di madre, or d'amante: or teme* – per maggior fusione tra quartine e terzine in parte eseguita nella scelta continiana del 1970

CCXC 2, *dispiaque*] *dispiacque* – secondo il manoscritto; svista dell'edizione diplomatica Modigliani, passata nell'edizione Tallone, corretta nella ristampa del 1964 e poi rientrata a testo, da ultimo emendata da Santagata

CCCIII 6, *piaggie*] *piagge* – grafia del manoscritto come in

CCXXXIX 31; Modigliani *piaggie* con le ristampe Einaudi dopo il '64

CCCXVI 9, *avev' a 'ndugiar, ché gli anni*] *avev' a 'ndugiar che gli anni* – il manoscritto *aueua*, «con segno d'espunzione dello stesso inchiostro sotto l'*a* finale» (Modigliani), *andugiar che glian(n)i*, con *che* qui inteso *bon à tout faire*, come spesso in antico italiano

CCCXXII 8, *ài recondutte:* | *ài recondutte,* – anche qui per necessaria fusione tra quartine e terzine

CCCXXXI 26, *sassel' Amor*] *sassel Amor* – secondo la soluzione Contini per il luogo parallelo CCLXXVI 6 «sassel chi n'è cagione, et sallo Amore»

CCCXXXVII 14, *da lui*] *da Lui* – come sempre per la forma pronominale del nome di Dio

CCCXLIII 12-13, *Poiché 'l dí chiaro ...* | *tornasi al ciel, ché sa*] *Poi che 'l dí chiaro ...* | *tornasi al ciel, che sa* – in questo luogo la scrittura *Poichel* dell'autografo è interpretata in funzione temporale, con *che* del v. 13 pronome soggetto

CCCXLV 14, *a pie' del ... mio Signore*] *a' pie' del...*

CCCLII 4, *ne la mente:*] *ne la mente,* – anche qui nell'autografo un punto metrico in fin di verso; la pausa tenue della virgola accompagna l'invocazione ininterrotta contenuta nelle due quartine

CCCLIV 9, *'l ciel*] *'l Ciel,* sullo stesso piano di Amore e di *Morte* personaggio (v. 11)

CCCLX 87, *chiama:*] *chiama,* – nell'autografo il solito punto metrico in fin di verso, rappresentabile con una pausa lieve nella fluidità del discorso di Amore

CCCLX 143-44, *cagion prima;* | *et ei l'à detto ... in rima,*] *cagion prima:* | *et ei l'à detto ... in rima;*

CCCLXIV 8, *a te*] *a Te* – sempre nel quadro della forma pronominale dei *nomina sacra*

CCCLXVI 37, *Fammi, ché puoi*] *Fammi, che puoi* – con *che* pronominale 'tu che'

CCCLXVI 119, *comune principio*] *comune Principio* – inteso come Dio, con rinvio al *Principio nostro* di CCCXLVII 1.

Un ultimo sguardo va alla rappresentazione delle varie voci dei *Fragmenta*; tutte voci interiori, sdoppiamenti dell'Io, che spesso non richiedono segni speciali per l'evidenza del testo: «et dico: Anima, assai ringratiar dêi...» (XIII 7), «Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra...» (XV 12), «dicendo a me: Di ciò non far parola» (XXIII 74, 83-84, 99-100), «I' dico a' miei pensier': Non

molto andremo...» (XXXII 5), ecc. Nei testi dove lo sdoppiamento ha forma di dialogo, una lineetta semplice distingue in modo lieve la battuta dell'Io da quella del suo interno interlocutore, o Occhi (LXXXIV) o Anima (CL) o Donne-proiezioni di sé (CCXXII) o Cuore (CCXLII), o Mente: «L'un penser parla co la mente, et dice: | – Che pur agogni?...» (CCLXIV 19-54, CCXCV 3-14), ecc. Se questa è la funzione discreta della lineetta nella partitura piú monologante del Libro, i dialoghi tra veri personaggi, o figure simboliche facenti funzione, dovranno avere un rilievo piú sciolto e marcato (come i cartigli del tipo «Proverbio "ama chi t'ama" è fatto antico», CV 31; «"Nessun mi tocchi..."», CXC 9-11), che nel testo Contini a volte è attuato mediante le virgolette del parlato, come nel lungo discorso di Fortuna nella canzone *Tacer non posso* CCCXXV 54-105; questo comporta che altre situazioni simili siano del pari virgolettate, come il grande colloquio dell'Amante con Amore in presenza della regina Ragione (CCCLX 9-75, 77-147, 149-50, 157-58), o il fitto dialogo con la bella donna della canzone CXIX, o le molte parole di Amore (CCLXVIII 67-77, CCCLIV 9-14) o di Laura in sogno e in visione delle rime 'in morte' (CCLXXIX 9-14, CCCII 5-11, CCCXVIII 13-14, CCCXXX 2-4, 10-14, CCCXLI 12-13, CCCXLII 12-14, CCCLXII 7-8, 12-14), laddove il testo Tallone (e piú le ristampe) contamina i due sistemi, non sempre nettamente distinguibili ma a quanto pare distinti nelle intenzioni dell'editore. Nel quadro di voci interiori del primo tipo, di piú segreta evidenza, rientra anche la prosopopea della canzone, alla quale sono tradizionalmente affidati nel congedo alcuni memorabili messaggi: «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura, | di': Non ò cura...» (CXIX 106-12), «Canzone, io t'ammonisco, | che tua ragion cortesemente dica | ... | Di' lor: Chi m'assicura?...» (CXXVIII 113-22), «Canzon, tu puoi ben dire: | Queste sei visïoni...» (CCCXXIII 73-75), «Canzon, s'uom trovi in suo amor viver queto, | di': Muor' mentre se' lieto...» (CCCXXXI 61-64).

ROSANNA BETTARINI

Firenze, aprile 2004.

Nel licenziare questo libro tengo a ringraziare di cuore per l'aiuto generoso e i preziosi consigli gli amici Enio Bruschi, Silvia Chessa, Giuseppe Frasso, Lucia Lazzerini, Mario Martelli e particolarmente Alessandro Pancheri, che ha curato la Tavola bibliografica e gli Indici. Un pensiero grato *in absentia* per Gianfranco Contini e per Giulio Einaudi, che mi hanno spinto verso quest'avventura.

Riviste

AMAP	«Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti».
ARAN	«Atti della R. Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli».
ASNS	«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa».
ChIt	«Chroniques Italiennes».
CN	«Cultura Neolatina».
CT	«Critica del Testo».
EI	«Études Italiennes».
EL	«Esperienze Letterarie».
FC	«Filologia e Critica».
FI	«Forum Italicum».
GSLI	«Giornale Storico della Letteratura Italiana».
IMU	«Italia Medioevale e Umanistica».
ItSt	«Italienische Studien».
IS	«Italian Studies».
LetIt	«Lettere Italiane».
LN	«Lingua Nostra».
LP	«Lectura Petrarce», Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti - Ente Nazionale Francesco Petrarca (presso Olschki, Firenze).
LS	«Lingua e Stile».
MLN	«Modern Language Notes».
MR	«Medioevo Romanzo».
NA	«Nuova Antologia».
QP	«Quaderni Petrarcheschi».
RCLI	«Rassegna Critica della Letteratura Italiana».
RdLI	«Rivista di Letteratura Italiana».
REI	«Revue des Études Italiennes».
RF	«Romanische Forschungen».
RIL	«Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere».
SB	«Studi sul Boccaccio».
SD	«Studi Danteschi».
SFI	«Studi di Filologia Italiana».
SFR	«Studi di Filologia Romanza».

SI	«Studi Italiani».
SM	«Studi Medievali».
SMI	«Stilistica e Metrica Italiana».
SP	«Studi Petrarcheschi».
SPCT	«Studi e Problemi di Critica Testuale».
SPh	«Studies in Philology».
ZRPh	«Zeitschrift für Romanische Philologie».

Testi e opere di consultazione

An. Hym.	*Analecta Hymnica Medii Aevi*, herausgegeben von Guido Maria Dreves, Clemens Blume und Henry Mariott Bannister, Fuess Verlag R. Reisland, Leipzig 1886-1922.
DEI	*Dizionario etimologico italiano*, di Carlo Battisti e Giovanni Alessio, Barbèra, Firenze 1950-57.
PD	*Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, 2 voll.
PL	*Patrologiae cursus completus ... omnium ss. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum sive Latinorum, sive Graecorum ... Series Latina ...* accurante Jacques-Paul Migne.
REW	*Romanisches etymologisches Wörterbuch*, von Wilhelm Meyer-Lübke, Winter, Heidelberg 1935³.

Manoscritti

L	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9.
P	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (già Palatino 418).
V	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3793.

Rerum vulgarium fragmenta

Edizioni e commenti

Bellorini

Francesco Petrarca, *Le Rime*. Introduzione e Note di Egidio Bellorini, Unione Tipografica - Editrice Torinese, Torino, vol. I 1924, vol. II 1925; poi 1929.

Bembo

Il Petrarca con dichiarationi non piú stampate insieme con alcune belle Annotationi, tratte dalle dottissime Prose di Monsignor Bembo, Nicolò Bevilacqua, Venezia 1568.

Benavides

[Marco Mantova Benavides], *Annotationi brevissime, sovra le Rime di M. F. P. le quali contengono molte cose a proposito di ragion civile, sendo stata la di lui prima professione, a beneficio de li studiosi, hora date in luce, con la traduttione della Canzona* Chiare fresche & dolc'aque, Italia mia, Vergine bella *& del Sonetto* Quando veggio dal Ciel scender l'aurora *in Latino*, Appresso Lorenzo Pasquale, Padova 1566.

Bettarini

Francesco Petrarca. Dal «Canzoniere», a cura di Rosanna Bettarini, in aa.vv., *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, I. *Duecento-Trecento*, Einaudi-Gallimard, Torino 1997, pp. 553-644.

Carducci

Le Rime di Francesco Petrarca, di su gli originali, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari [distinti nell'Indice dei capoversi rispettivamente da uno e da due asterischi], G. C. Sansoni, Firenze 1899.

Carducci, *Saggio*

Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici morali e diversi. Saggio di un testo e commento nuovo col raffronto dei migliori testi e di tutti i commenti a cura di Giosuè Carducci, Coi tipi di Francesco Vigo Editore, Livorno 1876.

Carrer

Le Rime di Francesco Petrarca, colle note letterali e critiche del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Biagioli, Leopardi, ed altri, raccolte, ordinate ed accresciute da Luigi Carrer, Coi tipi della Minerva, Padova 1837, 2 voll.

Castelvetro

Le Rime del Petrarca, brevemente sposte per Lodovico Castelvetro, Pietro de Sedabonis, Basilea 1582.

Chiòrboli

Francesco Petrarca, *Le «Rime sparse»*, commentate da Ezio Chiòrboli, Casa editrice Trevisini, Milano 1924.

Francesco Petrarca, *Le Rime sparse e i Trionfi*, a cura di Ezio Chiòrboli, Laterza, Bari 1930.

Contini

Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, con una Nota al testo di Gianfranco Contini e Indice dei capoversi, A. Tallone, Parigi 1949.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e Introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino 1964 e successive ristampe.
Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 579-626.

Daniello
Sonetti, Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarcha. Con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca, per Pietro e Giovanmaria fratelli de Nicolini da Sabio, ad istanza di M. Gioambattista Pederzano, Venezia 1549 (*editio princeps*: da Sabio, Venezia 1541).

da Tempo
Opera del preclarissimo Poeta Miser Francesco Petrarcha con li commenti sopra li Triumphi, Sonetti, et Canzone historiate et novamente corette per Miser Nicolo Peranzone con molte acute et excellente additione. Miser Bernardo Lycinio sopra li Triumphi. Miser Francesco Philelpho, Miser Antonio de Tempo, Hieronymo Alexandrino sopra Soneti et Canzone, Ioanne Angelo Scinzenzeler, Milano [1507].

da Venafro
Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venaphro ... per Antonio Iovino & Matthio Canzer, Napoli 1533.

Delminio
Il Petrarca novissimamente revisto, e corretto da Messer Lodovico Dolce con alcuni dottiss. avertimenti di M. Giulio Camillo [Delminio], et Indici del Dolce de' concetti, e delle parole, che nel Poeta si trovano, & in ultimo de gli epitheti; & un utile raccoglimento delle desinenze delle Rime di tutto il Canzoniere di esso Poeta, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, Venezia 1554 (*editio princeps*: Giolito, Venezia 1533).

Dotti
Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Ugo Dotti, Donzelli, Roma 1996 e 2004 (nuova edizione aggiornata).

Fausto
Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longianò, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto. Nuovamente stampato, per Francesco di Alessandro Bindoni, e Mapheo Pasini, compagni, Venezia 1532.

Fenzi
Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*, a cura di Enrico Fenzi, Salerno Editrice, Roma 1993.

Ferrari
Le Rime di Francesco Petrarca, di su gli originali, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, G. C. Sansoni, Firenze 1899.

Filelfo
vedi da Tempo

Gesualdo
Il Petrarcha colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo, per Giovan'Antonio Nicolini & fratelli da Sabbio, Venezia 1533.

Leopardi
Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Francesco Ambrosoli, G. Barbèra, Firenze 1870 (prima edizione: Stella, Milano 1826).

Marsili
Luigi Marsili, commento alle canzoni XXVIII e CXXVIII (edizione Belloni 1987).

Mestica
Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da Giovanni Mestica. Edizione critica, G. Barbèra Editore, Firenze 1896.

Modigliani
Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni, a cura di Ettore Modigliani, Presso la Società Filologica Romana, Roma 1904.

Morpurgo
Giuseppe Morpurgo, *Antologia petrarchesca*, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., Milano-Roma-Napoli 1925.

Moschetti
Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*. Con introduzione, notizie biobibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, seconda edizione, Casa Editrice Francesco Vallardi, Milano 1908.

Muratori
Le rime di Francesco Petrarca, riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso Poeta; s'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Sereniss. Sign. Duca di Modena, per Bartolomeo Soliani Stamp. Ducale, Modena 1711.

Neri
Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli 1951.

Pagello
[Sebastiano Pagello], *Il Petrarca con note*, Date la prima volta in luce ad utilità de' Giovani che amano la Poesia, Presso Odoardo Foglietta, Feltre 1753.

Ponchiroli
Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e Introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino 1964.

Ponte
Francesco Petrarca, *Rime sparse (Rerum vulgarium fragmenta)*. A cura di Giovanni Ponte. Nuova edizione, Mursia, Milano 1979.

Rigutini
Francesco Petrarca, *Il Canzoniere* con le note di Giuseppe Rigutini rifuse e di molto accresciute da Michele Scherillo, terza edizione, rinnovata, Ulrico Hoepli Editore Libraio della Real Casa, Milano 1918.

Salvo Cozzo
Francesco Petrarca, *Le Rime* secondo la revisione ultima del Poeta, a cura di Giuseppe Salvo Cozzo, Sansoni, Firenze 1904.

Santagata
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori Editore, Milano 1996 e 2004 (nuova edizione aggiornata).

Scarano
Rime del Petrarca scelte e commentate da Nicola Scarano, Giusti, Livorno 1908.

Scherillo
Francesco Petrarca, *Il Canzoniere* con le note di Giuseppe Rigutini rifuse e di molto accresciute da Michele Scherillo, terza edizione, rinnovata, Hoepli, Milano 1918 (1908[1]).

Squarciafico [Hieronymo Alexandrino]
vedi da Tempo

Tassoni
Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni col confronto de' luoghi de' Poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate, Appresso Giulian Cassiani, Modena 1609; *vedi anche* Muratori.

Vellutello
Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca, per Giovanniantonio & Fratelli da Sabbio, Venezia 1525.

Zingarelli
Le Rime di Francesco Petrarca, con saggio introduttivo e commento di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna 1964 (edizione postuma).

Abbozzi e scartafacci

Appel, *Entwickelung*
Carl Appel, *Zur Entwickelung italienischer Dichtungen Petrarcas. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14*, Niemeyer, Halle 1891.

Paolino
Francesco Petrarca, *Il Codice degli abbozzi*. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196, a cura di Laura Paolino, Ricciardi, Milano-Napoli 2000.

Pelaez
Mario Pelaez, *Trascrizione (con spiegazioni) del cod. Vat. Lat.* 3196, «Bullettino dell'Archivio Paleografico Italiano», II (1910), pp. 163-216.

Romanò, *Codice degli abbozzi*
Angelo Romanò, *Il Codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, G. Bardi, Roma 1955.

Ubaldini
Le Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale. Il Trattato delle virtú morali di Roberto re di Gerusalemme. Il Tesoretto di ser Brunetto Latini. Con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena, Nella stamperia del Grignani, Roma 1642.

Altre opere

Afr. *Africa*
Francesco Petrarca, *L'Africa*. Edizione critica per cura di Nicola Festa, Sansoni, Firenze 1926 («Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca», I).

Buc. carm. *Bucolicum carmen*
Francesco Petrarca, *Il Bucolicum Carmen e i suoi commenti inediti*, a cura di Antonio Avena, Padova 1906 [= Forni, Bologna 1969]; *Buc. Carm.* X da Fran-

cesco Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum Carmen X*, testo, traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1968.

Coll. laur. *Collatio laureationis*

Opere latine, pp. 1256-83.

Collatio inter Scipionem Alexandrum Hanibalem et Pyrrum

Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, pp. 333-46 (già in *La «Collatio inter Scipionem Alexandrum Hanibalem et Pyrrum». Un inedito del Petrarca nella Biblioteca della University of Pennsylvania*, in *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in honor of Berthold Louis Ullman*, edited by Jr. Charles Henderson, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 156-68).

De ignorantia *De sui ipsius et multorum ignorantia*

Francisci Petrarce *De sui ipsius et multorum ignorantia*, a cura di Enrico Fenzi, Mursia, Milano 1999.

Opere latine, pp. 984-1151.

Invectives, pp. 222-363.

De otio *De otio religioso*

Opere latine, pp. 568-809.

De remediis *De remediis utriusque fortune*

Opera; *De remediis* I 1, 2, 69 [erroneamente numerato 49], 92, 108, 121 da *Prose*, pp. 603-45 [a cura di Pier Giorgio Ricci].

Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune*. 1354-1366. Texte établi et traduit par Christophe Carraud (vol. I), préface de Giuseppe Tognon. Introduction, notes et index par Christophe Carraud (vol. II), Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2002.

De viris *De viris illustribus*

Francesco Petrarca, *De viris illustribus*. Edizione critica per cura di Guido Martellotti, Sansoni, Firenze 1964 («Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca», II); le vite di Giacobbe e di Giuseppe da Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, pp. 141-55.

De vita solitaria

Opere latine, pp. 262-565.

Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, Buch I, kritische Textausgabe und Ideengeschichtlicher Kommentar, von K. A. E. Enenkel, Brill, Leiden - New York - København - Köln 1990.

Epyst. *Epystole metrice*

Poëmata, voll. II e III; *Epyst.* I 1, 3, 4, 6, 8, 10, 14; II 11, 16; III 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 24, 33 da *Poesie latine*, pp. 705-805 [a cura di Enrico Bianchi].

Fam. *Rerum familiarium libri*

Francesco Petrarca, *Le familiari*. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Sansoni, Firenze 1923-42 («Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca», X-XIII); il vol. IV per cura di Umberto Bosco).

Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari libri ventiquattro, Lettere varie libro unico, ora la prima volta raccolte volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Felice Le Monnier, Firenze 1863-67.

Francesco Petrarca, *Le Familiari*, introduzione e note di Ugo Dotti, Archivio Guido Izzi, vol. I, Roma 1991, vol. II, 1992, vol. III, 1994.

Invectiva contra eum qui maledixit Italie

Francesco Petrarca, *In difesa dell'Italia (Contra eum qui maledixit Italie)*, a cura di Giuliana Crevatin, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 1995.

Invectives, pp. 364-475.

Invectiva contra quendam magni status hominem

Opere latine, pp. 984-1023.

Invectives, pp. 180-221.

Invective contra medicum

Opere latine, pp. 818-981.

Invectives, pp. 2-179.

Invectives

Invectives, edited and translated by David Marsh, the I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 2003.

Laurea, propriis virtutibus illustris... ('Nota di Laura' del Virgilio Ambrosiano).

Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, II, p. 286.

Biblioteca Ambrosiana, p. 52.

Laurus amena *Laurus amena virens moritur: nunc optima vite.*

Wilkins, *The Making*, p. 303.

Opera

Francisci Petrarche [*Opera latina*], impressis Venetiis, impensis domini Andree Torresani de Asula, per Simonem de Luere, 1501.

Francisci Petrarchae ... *Opera quae extant omnia. In quibus praeter Theologica, Naturalis Moralisque Philosophiae praecepta, liberalium quoque artium Encyclopediam, Historiarum thesaurum & Poësis divinam quandam vim, pari cum sermonis maiestate, coniuncta invenies. Adiecimus eiusdem authoris, quae Hetrusco sermone scripsit carmina sive Rhytmos in quibus Graecorum gloriam, Latinorum copiam, viris hac aetate doctissimis aequasse, imo suavitate & elegantia superasse multum, visus est. Haec quidem omnia nunc iterum summa diligentia a mendis repurgata atque innumerabilibus in locis, genuinae integritati restituta & in Tomos quatuor distincta...*, Basileae, excudebat Henrichus Petri, 1554.

Francisci Petrarche [*Opera latina*], Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam, 1503.

Opere latine

Opere latine di Francesco Petrarca, a cura di Antonietta Bufano, con la collaborazione di Basile Aracri e Clara Kraus Reggiani. Introduzione di Manlio Pastore Stocchi, Utet, Torino 1975.

Oratio contra tempestates

Scritti inediti, pp. 370-72.

Oratio quotidiana

Léopold Delisle, *Notices sur un livre annoté par Pétrarque*, «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques», XXXI 2 (1896), pp. 393-408.

Poëmata

Francisci Petrarchae *Poëmata minora quae extant omnia nunc primo ad trutinam revocata ac recensita*, [a cura di Domenico Rossetti], excudebat Societas Typographica Classicorum Italiae Scriptorum, Mediolani 1829-34.

Posteritati (*Sen.* XVIII 1)

Prose, pp. 2-18 [a cura di Pier Giorgio Ricci].

Francesco Petrarca, *Lettera ai posteri*, a cura di Gianni Villani, Salerno, Roma 1990.

Prose

Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di Guido Martellotti e di Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara, Enrico Bianchi, Ricciardi («La letteratura italiana. Studi e Testi»), Milano-Napoli 1955.

Poesie latine

Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Ricciardi («La letteratura italiana. Studi e Testi»), Milano-Napoli 1951.

Ps. pen. *Psalmi penitentiales*

Francesco Petrarca, *Salmi penitenziali*, a cura di Roberto Gigliucci, Salerno, Roma 1997.

Rer. mem. *Rerum memorandarum libri*

Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*. Edizione critica per cura di Giuseppe Billanovich, Sansoni Editore, Firenze 1943 («Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca», V).

Scritti inediti

Scritti inediti di Francesco Petrarca pubblicati ed illustrati da Attilio Hortis, Tipografia del Lloyd Austro-ungarico, Trieste 1874.

Secr. *De secreto conflictu curarum mearum* (*Secretum*)

Prose, pp. 21-215 [a cura di Enrico Carrara].

Opere latine, pp. 44-259.

Francesco Petrarca, *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Mursia, Milano 1992.

Francesco Petrarca, *Secretum*, introduzione, traduzione e note di Ugo Dotti, Archivio Guido Izzi, Roma 1993.

Sen. *Rerum senilium libri*

Opera; *Sen.* II 1, III 9, IV 3, VI 2, X 2, XI 7, XIII 9, XV 7, XVII 2 da *Prose*, pp. 1028-159 [a cura di Guido Martellotti].

Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Successori Le Monnier, Firenze 1869-70.

Lettres de la vieillesse. Rerum senilium, édition critique d'Elvira Nota, traduction de Frédérique Castelli, François Fabre, Antoine de Rosny, Laure Schebat, présentation, notices et notes de Ugo Dotti mises en français par Frank La Brasca, Les Belles Lettres, Paris 2002 (tome I, Livres I-III), 2003 (tome II, Livres IV-VII), 2004 (tome III, Livres VIII-XI).

Sine nomine *Sine nomine liber*

Paul Piur, *Petrarcas 'Buch ohne Namen' und die päpstliche Kurie*, Niemeyer, Halle 1925, pp. 163-238.

Francesco Petrarca, *Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*, a cura di Ugo Dotti, Laterza, Bari 1974.

Solerti Rime disperse e attribuite

Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti. Edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia, G. C. Sansoni, Firenze 1909 [= Le Lettere, Firenze 1997, con Introduzione di Vittore Branca e Postfazione di Paola Vecchi Galli]; Solerti CCXIII da Pancheri, *Frottola dispersa*.

Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti*, a cura di Laura Paolino, in *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Mondadori, Milano 1996.

Testamento *Testamentum*

Opere latine, pp. 1341-57.

Cfr. *Petrarca nel tempo*, p. 521.

Tr. *Triumphi* (*Cupidinis*, *Pudicitie*, *Mortis*, *Fame*, *Temporis*, *Eternitatis*)

Francesco Petrarca, *Triumphi*, a cura di Marco Ariani, Mursia, Milano 1988.

Appel, *Triumphe*

Die Triumphe Francesco Petrarcas in kritischem Texte, herausgegeben von Carl Appel, Niemeyer, Halle 1901.

Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del «Trionfo della Fama», a cura di Roberto Weiss, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.

Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Vinicio Pacca, in *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Mondadori, Milano 1996.

Ursa peregrinis modo pasta in montibus ista

Billanovich, *Un carme ignoto*, pp. 118-25.

Var. Epistole varie

Francesco Petrarca, *Lettere disperse. Varie e miscellanee*, a cura di Alessandro Pancheri, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Parma 1994.

Francisci Petrarcae *Epistolae de Rebus Familiaribus et Variae* ... studio et cura Iosephi Fracassetti, Le Monnier, Firenze 1859-63, vol. III (1863), pp. 309-488.

Ernest Hatch Wilkins, Giuseppe Billanovich, *The Miscellaneous Letters of Petrarch*, «Speculum», XXXVII 2 (April 1962), pp. 226-43, poi in Ernest Hatch Wilkins, *Studies on Petrarch and Boccaccio*, edited by Aldo S. Bernardo, Antenore, Padova 1978, pp. 201-25.

STUDI E TESTI DI RIFERIMENTO

Ageno, *Verbo*
Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1964.
Agosti, *Testo poetico*
Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano 1972.
Agosti, *Gli occhi, le chiome*
Stefano Agosti, *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1993.
Agosti, *Modernità letteraria*
Stefano Agosti, *Petrarca e la modernità letteraria: una genealogia*, «il verri», 24 (2004), pp. 5-36, poi in *Forme del testo*, Cisalpino, Venezia 2004, pp. 15-45.
Albonico, *Per un commento*
Simone Albonico, *Per un commento a RVF 50. Parte prima*, SMI, I (2001), pp. 3-30.
Allegretti, *Tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn*
Paola Allegretti, *La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo del Petrarca*, in aa.vv., *La Filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991), Sicania, Messina 1993, pp. 663-83.
Alonso, *Mondo della pluralità*
Dámaso Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo (mondo estetico della pluralità)*, SP, VII (1961), pp. 73-120.
Amaturo, *Post mille annos*
Raffaele Amaturo, *Post mille annos. Per un sonetto del Petrarca*, Università di Cagliari, Facoltà di Magistero, «Saggi Letterari», 2, s.a. e incompleto (completo in una dispensa universitaria senza titolo, Opera Universitaria - I.O.U., Napoli 1980).
Antonelli, *Rima equivoca*
Roberto Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. 1. Le canzoni*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, «Bollettino», 13 (1977), pp. 20-126.
Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta*
Roberto Antonelli, *«Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, in aa.vv., *Letteratura italiana. Le opere*, I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 379-471.
Antonetti, *Pétrarque sans pétrarquisme*
Pierre Antonetti, *Poesie et littérature dans la canzone: Di pensier in pensier ... (Pétrarque, «Canzoniere», CXXIX)*, «Annales de la Faculté des Lettres d'Aix», XXXVIII (1964), pp. 195-204.
Appel, *Petrarka und Arnaut*
Carl Appel, *Petrarka und Arnaut Daniel*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CXLVII (1924), pp. 212-35.
Bacchelli, *Chiose petrarchesche*
Riccardo Bacchelli, *Chiose petrarchesche*, in *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1962, pp. 751-841.
Baehr, *Il Sonetto XV*
Rudolf Baehr, *Il Sonetto XV*, LP, III (1983), pp. 41-55.
Baggio, *Immagine di Laura*
Serenella Baggio, *L'immagine di Laura*, GSLI, CLVI (1979), pp. 321-34.

Baglio, *Presenze dantesche*
Marco Baglio, *Presenze dantesche nel Petrarca latino*, SP, n.s., IX (1992), pp. 77-136.
Baglio, *Postille del Petrarca a Virgilio*
Marco Baglio, *Le postille del Petrarca a Virgilio*, in *Biblioteca Ambrosiana*, pp. 29-39.
Baldassarri, *Canzone CCCLX*
Guido Baldassarri, *La canzone CCCLX (Quel'antiquo mio dolce empio signore)*, LP, IX (1989), pp. 117-50.
Balduino, *Sonetto XXXII*
Armando Balduino, *Il sonetto XXXII*, LP, I (1981), pp. 25-47, poi in *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Olschki, Firenze 1984, pp. 209-30.
Balduino, *La ballata XI*
Armando Balduino, *La ballata XI*, AMAP, CVII (1994-1995), pp. 301-16.
Banfi, *Nota sul manoscritto Ambrosiano*
Luigi Banfi, *Nota sul manoscritto Ambrosiano O 110 sup. (Geri Gianfigliazzi e il Petrarca)*, LetIt, XI (1959), pp. 228-34.
Barber, *Sonetti a Sennuccio*
Joseph A. Barber, *Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio*, LP, II (1982), pp. 21-39.
Barber, *Petrarch and Stramazzo da Perugia*
Joseph A. Barber, *Petrarch and Stramazzo da Perugia*, «Yearbook of Italian Studies», V (1985), pp. 1-21.
Bàrberi Squarotti, *Il vecchio Romeo*
Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il vecchio Romeo: Petrarca, 16*, «Critica Letteraria», XXII (1994), pp. 43-52.
Bàrberi Squarotti, *Dante e Petrarca*
Giorgio Bàrberi Squarotti, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, FC, XX (1995) (= *A Charles S. Singleton. In Memoriam*), pp. 365-74.
Bàrberi Squarotti, *Dal mito a Beatrice*
Giovanni Bàrberi Squarotti, *La candida cerva (RVF 190). Dal mito a Beatrice*, REI, n.s., XLIV (1998), pp. 79-95, ampliato in *Selvaggia dilettanza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 213-43.
Bàrberi Squarotti, *Con fronte humana*
Giovanni Bàrberi Squarotti, *La fiera «con fronte humana»: note sulla canzone delle visioni (Rvf CCCXXIII)*, «Filologia Antica e Moderna», XIX (2000), pp. 77-105.
Barbi, *Studi*
Michele Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze 1915 [= Sansoni, Firenze 1965].
Bargetto, *Similitudo e Dissimilitudo*
Simona Bargetto, *«Similitudo» e «dissimilitudo» in RVF CXXXV*, LetIt, LI (1999), pp. 617-48.
Barolini, *The Making of a Lyric Sequence*
Teodolinda Barolini, *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's «Rerum vulgarium fragmenta»*, MLN, 104 (1989), pp. 1-38.
Baron, *Petrarch's Secretum*
Hans Baron, *Petrarch's «Secretum». Its Making and its Meaning*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1985.
Bartolomeo, *Solea da la fontana*
Beatrice Bartolomeo, *«Solea da la fontana di mia vita» (Rvf CCCXXXI) e dintorni*, LP, XVIII, 1998, pp. 447-67.

Battisti, *Non chiare acque*
Eugenio Battisti, *Non chiare acque*, in aa.vv., *Francis Petrarch, Six Centuries Later. A Symposium*, ed. by Aldo Scaglione, Univ. of North Carolina, Chapel Hill and The Newberry Library, Chicago 1975, pp. 305-39.
Belloni, *Appunti*
Gino Belloni, *Appunti su una recente fototipica della terza aldina petrarchesca*, RdLI, IV (1986), pp. 175-90; in *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Antenore, Padova 1992, pp. 146-66.
Belloni, *Due commenti*
Gino Belloni, *Due commenti di Luigi Marsili a Petrarca*, SP, n.s., IV (1987), pp. 87-141, poi in *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Antenore, Padova 1992, pp. 1-57.
Bellucci, *Palinodia amorosa*
Laura Bellucci, *Palinodia amorosa in una «dispersa» del Petrarca*, SPCT, II (1971), pp. 103-28.
Bellucci, *Rime di Maestro Antonio da Ferrara*
Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari). Introduzione, testo e commento di Laura Bellucci, Pàtron, Bologna 1972.
Bernardo, *Laura and the Triumphs*
Aldo S. Bernardo, *Petrarch, Laura and the «Triumphs»*, State University of New York Press, Albany 1974.
Berra, *L'arte della similitudine*
Claudia Berra, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, GSLI, CLXIII (1986), pp. 161-99.
Berra, *Note su RVF IX*
Claudia Berra, *Note su RVF IX*, GSLI, CLXVII (1990), pp. 64-70.
Berra, *Canzone CXXVII*
Claudia Berra, *La canzone CXXVII nella storia dei «Fragmenta» petrarcheschi*, GSLI, CLXVIII (1991), pp. 161-98.
Berra, *Sestina doppia*
Claudia Berra, *La sestina doppia CCCXXXII*, LP, XI (1991), pp. 219-35.
Berra, *Similitudine*
Claudia Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Pacini Fazzi, Lucca 1992.
Bertolani, *La visione beatifica*
Maria Cecilia Bertolani, *La visione beatifica: una disputa avignonese (Fam. II, 12)* in aa.vv., *Motivi e Forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino, Milano 2003, pp. 611-37.
Bertolucci, *Canzonieri portoghesi*
Valeria Bertolucci, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai Canzonieri portoghesi*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» (Sezione romanza), VIII, 1 (1966), pp. 13-30.
Bertolucci, *Morfologie del testo*
Valeria Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, Il Mulino, Bologna 1989.
Bertone, *Lo sguardo escluso*
Giorgio Bertone, *Il monte. Gli occhi di Laura, i passi di Francesco*, in *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, interlinea edizioni, Novara 1999, pp. 95-147.
Bettarini, *Lacrime e inchiostro*
Rosanna Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, CLUEB, Bologna, 1998.

Bettarini, *Fluctuationes agostiniane*
Rosanna Bettarini, *«Fluctuationes» agostiniane nel «Canzoniere» di Petrarca*, SFI, LX (2002), pp. 129-39.
Bettarini, *Respiri d'amore*
Rosanna Bettarini, *Respiri d'amore e conoscenza*, in aa.vv., *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 43-51.
Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino*
Maurizio Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in aa.vv., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, I, *L'uso dei classici*, Einaudi, Torino 1984, pp. 221-67.
Biagini, *La 'modificazione'*
Enza Biagini, *La 'modificazione' in Petrarca*, «Paragone», 278 (1973), pp. 81-88.
Biagini, *Da un commento*
Enza Biagini, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca* [*Rvf* CXVI e CXXXI], FI, VIII (1974), pp. 479-93.
Biagini, *Le prime due stanze della canzone 71*
Enza Biagini, *Le prime due stanze della Canzone 71*, «Paragone», 296 (1974), pp. 24-37.
Biagini, *Sonetto LXXXV*
Enza Biagini, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca: sonetto LXXXVI* [ma LXXXV], REI, n.s., XXIX (1983), pp. 38-41.
Bianchi, *Sulla data*
Dante Bianchi, *Sulla data della canzone «Italia mia» di Francesco Petrarca*, in aa.vv., *Parma a Francesco Petrarca* (9-10 maggio 1934 - XII). Atti del Convegno, Fresching, Parma 1934, pp. 225-35.
Bianchi, *Intorno alle «Rime disperse»*
Dante Bianchi, *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca. Il Petrarca e i fratelli Beccari*, SP, II (1949), pp. 107-35.
Biblioteca Ambrosiana
Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana, a cura di Marco Ballarini, Giuseppe Frasso e Carla Maria Monti. Presentazione di Gianfranco Ravasi, Scheiwiller, Milano 2004.
Bigi, *Ballate*
Emilio Bigi, *Le ballate del Petrarca*, GSLI, CLI (1974), pp. 481-93, poi in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Morano, Napoli 1989, pp. 33-47.
Bigi, *La canzone CXXIX*
Emilio Bigi, *La canzone CXXIX*, LP, III (1983), pp. 79-97, poi in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, pp. 9-30.
Bigi, *Sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*
Emilio Bigi, *I sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*, LP, XI (1991), pp. 203-17.
Billanovich, *Petrarca e Cicerone*
Giuseppe Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, in aa.vv., *Miscellanea Giovanni Mercati*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1946, IV, pp. 88-106.
Billanovich, *Petrarca letterato*
Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato*. I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947 [= 1995].
Billanovich, *Prime ricerche dantesche*
Giuseppe Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947.

Billanovich, *Restauri boccacceschi*
Giuseppe Billanovich, *Restauri boccacceschi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947.
Billanovich, *Svetonio*
Giuseppe Billanovich, *Uno Svetonio della biblioteca del Petrarca (Berlinese lat. fol. 337)*, SP, VI (1956), pp. 23-33.
Billanovich, *Dal Livio di Raterio*
Giuseppe Billanovich, *Dal Livio di Raterio (Laur. 63, 19) al Livio del Petrarca (B.M. Harl. 2493)*, IMU, II (1959), pp. 103-78.
Billanovich, *Petrarca e il Ventoso*
Giuseppe Billanovich, *Petrarca e il Ventoso*, IMU, IX (1966), pp. 389-401.
Billanovich, *I testi classici*
Giuseppe Billanovich, *Giovanni XXII, Ludovico il Bavaro e i testi classici*, «Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale», V (1979), pp. 7-22.
Billanovich, *La tradizione di Livio*
Giuseppe Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*. Volume primo. *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Parte I, Antenore, Padova 1981.
Billanovich, *Tito Livio*
Giuseppe Billanovich, *Tito Livio, Petrarca, Boccaccio*, «Archivio Storico Ticinese», 97 (1984), pp. 3-10.
Billanovich, *Il Virgilio del Petrarca*
Giuseppe Billanovich, *Il Virgilio del Petrarca da Avignone a Milano*, SP, n.s., II (1985), pp. 15-52.
Billanovich, *L'Orazio Morgan*
Giuseppe Billanovich, *L'Orazio Morgan e gli studi del giovane Petrarca*, in aa.vv., *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di Roberto Cardini, Eugenio Garin, Lucia Cesarini Martinelli, Giovanni Pascucci, Bulzoni, Roma 1985, I, pp. 121-38.
Billanovich, *Un carme ignoto*
Giuseppe Billanovich, *Un carme ignoto del Petrarca*, SP, n.s., V (1988), pp. 101-25.
Billanovich, *I Commentari di Cesare*
Giuseppe Billanovich, *Nella tradizione dei «Commentarii» di Cesare. Roma, Petrarca, i Visconti*, SP, n.s., VII (1990), pp. 263-318.
Billanovich, *Quattro libri*
Quattro libri del Petrarca e la Biblioteca della cattedrale di Verona, SP, n.s., VII (1990), pp. 233-62.
Billanovich, *Laura fantasma*
Giuseppe Billanovich, *Laura fantasma del «Canzoniere»*, SP, n.s., XI (1994), pp. 149-57.
Billanovich, *L'altro Stil Nuovo*
Giuseppe Billanovich, *L'altro stil nuovo. Da Dante teologo a Petrarca filologo*, SP, n.s., XI (1994), pp. 1-98.
Billanovich, *Primo Umanesimo*
Giuseppe Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, Antenore, Padova 1996.
Billanovich-Scarpati, *Da Dante al Petrarca*
Giuseppe Billanovich - Claudio Scarpati, *Da Dante al Petrarca e dal Petrarca al Boccaccio* – I. *Firenze, Padova, Avignone, Napoli*. II. *Tra Petrarca e Boccaccio: alcune schede biografiche su Sennuccio del Bene*, in aa.vv., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Atti del Congresso Internazionale «La

fortuna del Boccaccio nelle culture e nelle letterature nazionali», Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975, a cura di Francesco Mazzoni, Olschki, Firenze 1978, pp. 583-604.

Bisaha, *Petrarch's Vision*
Nancy Bisaha, *Petrarch's Vision of the Muslim and the Byzantine East*, «Speculum», LXXVI (2001), pp. 284-314.

Blanc, *Poétique des lieux*
Pierre Blanc, *Poétique des lieux pétrarquiens: «Vallis clausa, ad fontem Sorgiae»*, ChIt, 41 (1995), pp. 5-18.

Blasucci, *Sestina LXVI*
Luigi Blasucci, *La sestina LXVI*, LP, II (1982), pp. 41-60.

Boccaccio e dintorni
aa.vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. II. *Boccaccio e dintorni*, Olschki, Firenze 1983.

Boccignone, *Un albero piantato*
Manuela Boccignone, *Un albero piantato nel cuore (Jacopone e Petrarca)*, LetIt, LII (2000), pp. 225-64.

Boitani, *Il tragico e il sublime*
Piero Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992 (University Press, Cambridge 1989[1]).

Bonora, *Canzoni degli occhi*
Ettore Bonora, *Le «Canzoni degli occhi» (LXXI, LXXII, LXXIII)*, LP, IV (1984), pp. 301-26.

Boyde, *Sonetti 272-279*
Patrick Boyde, *Esercizi di lettura: i sonetti 272-279*, LP, X (1990), pp. 179-99.

Brambilla, *Firenze fine Trecento*
Simona Brambilla, *Itinerari nella Firenze di fine Trecento: fra Giovanni dalle Celle e Luigi Marsili*, Firenze, C.U.S.L., 2002.

Branca, *Fra Petrarca e Boccaccio*
Vittore Branca, *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio* I. *Circolazione narrativa immaginifica stilistica*, SB, VIII (1974), pp. 215-25.

Büdel, *Parusia Redemtricis*
Oscar Büdel, *«Parusia Redemtricis»: Lauras Traumbesuche in Petrarcas «Canzoniere»*, in *Petrarca 1304-1374*, pp. 33-50.

Calcaterra, *Nella selva*
Carlo Calcaterra, *La «data fatale» nel Canzoniere e nei Trionfi*, Chiantore, Torino 1926, poi in *Nella selva del Petrarca*, Cappelli, Bologna 1942, pp. 209-45.

Calcaterra, *Illam absentem absens audies*
Carlo Calcaterra, *«Illam absentem absens audies et videbis»*, in *Convegno petrarchesco*, pp. 152-71.

Calcaterra, *Rime nove*
Carlo Calcaterra, *Le «rime nove» del Petrarca*, SP, I (1948), pp. 9-35.

Caldarini, *Da Lancillotto*
Ernesta Caldarini, *Da Lancillotto al Petrarca*, LetIt, XXVII (1975), pp. 373-80.

Caldarini, *Il bacio del re*
Ernesta Caldarini, *Il bacio del re*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XL (1978), pp. 143-47.

Camerino, *Per aspro mare*
Giuseppe Antonio Camerino, *«Per aspro mare». In margine a R.V.F. CLXXXIX*, «Italianistica», XXI (1992), pp. 503-9.

Camporesi, *L'aer gravato*
Piero Camporesi, *Petrarca LXVI «L'aer gravato e l'importuna nebbia»*, «Giornale Italiano di Filologia», IV (1951), pp. 319-22.
Canello
Ugo Angelo Canello, *Fiorita di liriche provenzali*, Zanichelli, Bologna 1881.
Canettieri, *Il dado*
Paolo Canettieri, *La sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar*, Colet, Roma 1993.
Capovilla, *Ballate*
Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana «antica»*, GSLI, CLIV (1977), pp. 238-60, poi in *Studi*, pp. 13-46.
Capovilla, *Morfologia del madrigale*
Guido Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III (1982), pp. 159-252.
Capovilla, *Ascendenze culte*
Guido Capovilla, *Ascendenze culte nella lingua poetica del Trecento. Un sondaggio*, RdLI, I (1983), pp. 233-70, 433-89.
Capovilla, *Madrigali*
Guido Capovilla, *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, LP, III (1983), pp. 5-40, poi in *Studi*, pp. 47-90.
Capovilla, *Ultima canzone*
Guido Capovilla, *Petrarca e l'ultima canzone di Dante*, LP, XIV (1994), pp. 289-358, poi in *Studi*, pp. 103-202.
Capovilla, *Studi*
Guido Capovilla, *«Sí vario stile». Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Mucchi, Modena 1998.
Caputo, *Cogitans fingo*
Rino Caputo, *Cogitans fingo. Petrarca tra «Secretum» e «Canzoniere»*, Bulzoni, Roma 1987.
Carrai, *Problemi d'interpretazione e di fonti*
Stefano Carrai, *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, RdLI, III (1985), pp. 233-51.
Carrai, *Il 'devinalh'*
Stefano Carrai, *Il «devinalh» di Petrarca: «Rerum vulgarium fragmenta» CXXXIV*, AMAP, CVII (1994-95), pp. 287-300.
Cassata, *Federico II*
Federico II di Svevia, *Rime*, a cura di Letterio Cassata, Quiritta, Roma 2001.
Castellani, *Nuovi testi*
Nuovi testi fiorentini del Dugento, con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di Arrigo Castellani, Sansoni, Firenze 1952.
Catenazzi
Flavio Catenazzi, *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Morcelliana, Brescia 1977.
Cavedon, *Intorno alle «Rime estravaganti»*
Annarosa Cavedon, *Intorno alle «Rime estravaganti» del Petrarca*, REI, n.s., XXIX (1983), pp. 86-108.
Cavedoni, *Alla Beatissima Vergine*
Celestino Cavedoni, *La canzone di Francesco Petrarca in lode della Beatissima Vergine Maria* illustrata co' riscontri delle Sacre Scritture, de' Santi Padri e

della Liturgia della Chiesa, in *Opuscoli religiosi, letterarj e morali*, X (n. 28), Soliani, Modena 1861, pp. 3-20.

Ceruti Burgio, *Strutture simmetriche*
Anna Ceruti Burgio, *Strutture simmetriche e amplificazione circolare nella sestina XXX del «Canzoniere»*, «Italianistica», III (1974), pp. 351-56.

Cesareo, *Poesie volgari*
Su le «Poesie volgari» del Petrarca. Nuove ricerche di Giovanni Alfredo Cesareo, Cappelli, Rocca S. Casciano 1898.

Ceserani, *Il nome*
Remo Ceserani, *«Petrarca»: il nome come auto-reinvenzione poetica*, QP, IV (1987), pp. 121-37.

Cherchi, *Sonetto LXVII*
Paolo Cherchi, *Il sonetto LXVII*, LP, XI (1991), pp. 237-58.

Cherchi, *Malattia di Laura*
Paolo Cherchi, *La malattia di Laura*, FI, suppl. n. 13, 1997 (= *Studi Filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*), pp. 1-11.

Cherchi, *Vergogne*
Paolo Cherchi, *Le vergogne di Petrarca*, MR, XXVII (2003), pp. 44-66.

Chessa, *Aqua viva Petrarce*
Silvia Chessa, *«Aqua viva Petrarce». Fonti scritturali e patristiche nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, a.a. 1999-2000; d'imminente pubblicazione con il titolo *Il profumo del sacro nel «Canzoniere» di Petrarca* (Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005).

Chiappelli, *Fabula inexpleta*
Fredi Chiappelli, *La canzone delle visioni e il sostrato tematico della «fabula inexpleta»*, GSLI, CXLI (1964), pp. 321-35.

Chiappelli, *Dall'intenzione all'invenzione*
Fredi Chiappelli, *Dall'intenzione all'invenzione: una lettura petrarchesca*, GSLI, CXLIV (1967), pp. 161-69, poi in *Il legame musaico*, a cura di Pier Massimo Forni, con la collaborazione di Giorgio Cavallini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, pp. 129-38.

Chiappelli, *Studi sul linguaggio*
Fredi Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Olschki, Firenze 1971.

Chiappelli, *Non satis triste*
Fredi Chiappelli, *Non Satis Triste Principium*, MLN, 100 (1985), pp. 70-81.

Chiappelli, *Sermo lauranus*
Fredi Chiappelli, *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del «sermo lauranus» per il linguaggio dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, SP, n.s., IV (1987), pp. 47-85.

Chiòrboli, *Rassegna petrarchesca*
Ezio Chiòrboli, *Rassegna petrarchesca*, GSLI, CI (1933), pp. 126-31.

Chiòrboli, *Questioni*
Ezio Chiòrboli, *Questioni petrarchesche. La canzone per la Crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto*, GSLI, CVI (1935), pp. 197-223.

Ciccuto, *Figure di Petrarca*
Marcello Ciccuto, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Federico & Ardia, Napoli 1991.

Cipollone, *Chiusa di Rvf XXIII*
Annalisa Cipollone, *«Né per nova figura il primo alloro...» La chiusa di Rvf XXIII, il Canzoniere e Dante*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XI (1998), pp. 29-46.
Cocco, *Poetica dello specchio*
Mia Cocco, *Il sonetto CXC del Petrarca o la poetica dello specchio*, in *Forma e parola*, pp. 81-108.
Cochin, *Chronologie*
Henry Cochin, *La chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, Bouillon, Paris 1898.
Cochin, *Pétrarque et Jacques Colonna*
Henry Cochin, *Pétrarque et Jacques Colonna. Une cour épiscopale en Gascogne au XIV^e siècle*, extrait de l'«Annuaire-Boulletin de l'Histoire de France», (1922), Paris 1923, pp. 22-28.
Congrès international
aa.vv., *Actes du Congrès international Francesco Petrarca*, Aubanel, Avignon 1974.
Contini, *Varianti*
Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
Contini, *Arti figurative*
Gianfranco Contini, *Petrarca e le arti figurative*, in aa.vv., *Francesco Petrarca Citizen of the World*. Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington, D.C., April 6-13, 1974), ed. by Aldo S. Bernardo, Antenore - State University of New York Press, Padova-Albany 1980, pp. 115-31.
Convegno petrarchesco
aa.vv., *Convegno petrarchesco* tenuto in Arezzo nei giorni 11-13 ottobre 1931, Accademia Petrarca, Arezzo 1936.
Corominas
Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, por Joan Corominas, Francke, Bern 1964.
Corpus Avalle
Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO), volume I, a cura di d'Arco Silvio Avalle, e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Ricciardi, Milano-Napoli 1992.
Corsi, *Poesie musicali*
Poesie musicali del Trecento, a cura di Giuseppe Corsi, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1970.
Courcelle
Pierre Courcelle, *Pétrarque entre Saint Augustin et les Augustins du XIV^e siècle*, SP, VII (1961), pp. 51-71.
Crevatin, *Il sogno del conquistatore*
Giuliana Crevatin, *Quid de nocte? Francesco Petrarca e il sogno del conquistatore*, QP, IV (1987), pp. 139-66.
Crevatin, *Protagonismo nella storiografia petrarchesca*
Giuliana Crevatin, *Il protagonismo nella storiografia petrarchesca*, in aa.vv., *Preveggenze umanistiche di Petrarca*. Atti delle giornate petrarchesche di Tor Vergata (Roma-Cortona 1-2 giugno 1992), ETS, Pisa 1993, pp. 27-56.
Croce, *Il sogno dell'amore*
Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Laterza, Bari 1941, pp. 164-72 («Il sogno dell'amore, sopravvivente alla passione»).

Croce, *Quell'antiquo mio dolce empio signore*
Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna*, pp. 172-78 («Canzone: "Quell'antiquo mio dolce empio signore"»).
Cropp, *Le vocabulaire courtois*
Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Droz, Genève 1975.
Cuomo, *Le rime edite e inedite*
Angiola Maria Cuomo, *Sennuccio del Bene e le sue rime edite e inedite*, Spadafora, Salerno 1926.
Curtius, *Littérature européenne*
Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948 (trad. fr. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Presses Universitaires de France, Paris 1956, da cui si cita).
Dal Medioevo al Petrarca
aa.vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Olschki, Firenze 1983.
Danelon, *Sogno e perdono*
Fabio Danelon, *Il sogno e il perdono. Una lettura di «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» (R.V.F., I)*, FC, XXIV (1999), pp. 101-23.
Daniele, *Al cader d'una pianta*
Antonio Daniele, *Lettura del sonetto petrarchesco «Al cader d'una pianta che si svelse» (CCCXVIII)*, REI, n.s., XXIX (1983), pp. 42-57.
Daniele, *Sí come eterna vita*
Antonio Daniele, *Sul sonetto petrarchesco «Sí come eterna vita è veder Dio» (CXCI)*, AMAP, XCVIII, Parte III (1985-1986), pp. 33-56.
Daniele, *Il mal mi preme*
Antonio Daniele, *Intorno al sonetto del Petrarca «Il mal mi preme et mi spaventa il peggio» (R.V.F., CCXLIV)*, GSLI, CLXIII (1986), pp. 44-62.
Daniele, *Sonetto CCXLV*
Antonio Daniele, *Il sonetto CCXLV*, LP, VI (1986), pp. 233-56.
Daniele, *Mai non vo' piú cantar*
Antonio Daniele, *La canzone «Mai non vo' piú cantar com'io soleva» (CV)*, LP, XIII (1993), pp. 149-74.
David, *Une réminiscence de Dante*
Michel David, *Une réminiscence de Dante dans un sonnet de Pétrarque (Inferno, V - Rerum vulgarium fragmenta, 8)*, in aa.vv., *Miscellanea di studi offerta a Armando Balduino e Bianca Bianchi per le loro nozze*, Seminario di Filologia Moderna dell'Università, Padova 1962, pp. 15-19.
David, *Canzone 126*
Michel David, *La canzone 126 dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, LP, VIII (1988), pp. 11-61.
De Laude, *Rose fra la neve*
Silvia De Laude, *Le rose fra la neve. Un restauro della lettera nel sonetto 131 del «Canzoniere»*, «il verri», IX (1999), pp. 100-10.
Del Lungo, *Il papa soldano*
Isidoro Del Lungo, *Il papa soldano (Petrarca, Son. CXXXVII)*, in aa.vv., *Dai tempi antichi ai tempi moderni* (Nozze Scherillo-Negri), Hoepli, Milano 1904, pp. 228-33.
De Robertis, *Censimento*
Domenico De Robertis, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, SD, XXXVII-XLV, XLVII (1960-68, 1970), nn. 1-406.

De Robertis, *Memoriale*
Domenico De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Bulzoni, Roma 1997.
De Robertis, *Trittico del «T»*
Domenico De Robertis, *Il trittico del «T» (Rvf 315, 316, 317)*, LP, XIX (1999), pp. 167-80.
De Sanctis, *Saggio critico*
Francesco De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di Niccolò Gallo, Einaudi, Torino 1964 (Morano, Napoli 1869[1]).
Desideri, *Appunti su Fortuna*
Giovannella Desideri, *«Col cielo et co le stelle et co la luna | un'angosciosa et dura notte innarro». Appunti su Fortuna nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in *L'Io lirico*, pp. 591-607.
Diani, *Canzoniere 132*
Dominique Diani, *Pétrarque: Canzoniere 132*, REI, n.s., XVIII (1972), pp. 111-65.
Di Rosa, *Laude*
Adalberto Di Rosa, *Le laude nella cultura poetica medioevale*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, pp. 449-58.
Doglio, *Il sonetto CXC*
Maria Luisa Doglio, *Il sonetto CXC*, LP, V (1985), pp. 249-70.
Doglio, *Sonetto CLXVIII*
Maria Luisa Doglio, *Il sonetto CLXVIII*, LP, XVIII (1998), pp. 469-84.
Dolla, *Madrigali*
Vincenzo Dolla, *I madrigali del «Canzoniere» (un'ipotesi di lettura petrarchesca)*, EL, I (1976), pp. 74-88.
Dolla, *Ciclo dei Madrigali*
Vincenzo Dolla, *Il «ciclo» dei Madrigali e la struttura del Canzoniere petrarchesco*, EL, IV (1979), pp. 59-76.
Donnarumma, *La vita fugge*
Raffaele Donnarumma, *Francesco Petrarca, «La vita fugge, et non si arresta una hora»*, «Allegoria», X (1998), 29-30, pp. 198-205.
Dotti, *Petrarca poeta della «saggezza»*
Ugo Dotti, *Petrarca poeta della «saggezza»*, GSLI, CLI (1974), pp. 21-38, poi in *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 69-80.
Dotti, *Vita di Petrarca*
Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
D'Ovidio, *Ancora dello «spirto gentil»*
Francesco D'Ovidio, *Ancora dello «spirto gentil»*, «Fanfulla della Domenica» del 2 maggio 1886, poi in *Studi sul Petrarca*, pp. 186-97.
D'Ovidio, *Ancora di Sennuccio e dei lauri*
Francesco D'Ovidio, *Ancora di Sennuccio del Bene e ancora dei lauri di Petrarca*, ARAN, XXII (1888), poi in *Studi sul Petrarca*, pp. 159-70.
D'Ovidio, *Questioni di geografia petrarchesca*
Francesco D'Ovidio, *Questioni di geografia petrarchesca*, ARAN, XXIII (1889), pp. 35-83, poi in *Studi sul Petrarca*, pp. 109-58.
D'Ovidio, *Studi sul Petrarca*
Francesco D'Ovidio, *Studii sul Petrarca e sul Tasso*, Edizioni A.P.E., Roma 1926.
Durling, *Giovene donna*
Robert M. Durling, *Petrarch's «Giovene donna sotto un verde lauro»*, MLN, 86 (1971), pp. 1-20.

Duso, *Rimatori veneti*
Elena Maria Duso, *Petrarca e i rimatori veneti del Trecento*, LP, XIX (1999), pp. 187-210.

Elwert, *Varietà metrica*
W. Theodor Elwert, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel «Canzoniere»*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, pp. 389-409.

Enciclopedia oraziana
Enciclopedia Oraziana, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996-98, 3 voll.

Enciclopedia virgiliana
Enciclopedia Virgiliana, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984-91, 6 voll.

Faral, *Les arts poétiques*
Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge, par Edmond Faral, Champion, Paris 1962.

Fenzi, *Per un sonetto*
Enrico Fenzi, *Per un sonetto del Petrarca: R.V.F. XCIII*, GSLI, CLI (1974), pp. 494-519, poi in *Saggi petrarcheschi*, pp. 41-63.

Fenzi, *Dall'«Africa» al «Secretum»*
Enrico Fenzi, *Dall'«Africa» al «Secretum». Nuove ipotesi sul «Sogno di Scipione» e sulla composizione del poema*, in *Il Petrarca ad Arquà*, pp. 61-115.

Fenzi, *RVF CXXVI*
Enrico Fenzi, *R.V.F. CXXVI, «Chiare, fresche et dolci acque»*, «Italianistica», XX (1991), pp. 455-86, poi in *Saggi petrarcheschi*, pp. 65-99.

Fenzi, *Note petrarchesche*
Enrico Fenzi, *Note petrarchesche: R.V.F. XVI, Movesi il vecchierel*, «Italianistica», XXV (1996), pp. 43-62, poi in *Saggi petrarcheschi*, pp. 17-39.

Fenzi, *Edizione commentata*
Enrico Fenzi, *Sull'edizione commentata del «Canzoniere» petrarchesco curata da Marco Santagata*, «Italianistica», XXVII (1998), pp. 455-94, poi in *Saggi petrarcheschi*, pp. 139-98.

Fenzi, *Ad Italiam*
Enrico Fenzi, *L'epistola «Ad Italiam» di Francesco Petrarca e la traduzione di Tommaso Gargallo*, «Per leggere», II (2002), pp. 107-40, poi in *Saggi petrarcheschi*, pp. 589-629.

Fenzi, *Platone, Agostino*
Enrico Fenzi, *Platone, Agostino, Petrarca*, in *Saggi petrarcheschi*, pp. 519-52.

Fenzi, *Saggi petrarcheschi*
Enrico Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Firenze 2003.

Feo, *Pallida no*
Michele A. Feo, *«Pallida no, ma piú che neve bianca»*, GSLI, CLII (1975), pp. 321-61.

Feo, *Cerere*
Michele A. Feo, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in *Il Petrarca ad Arquà*, pp. 117-48.

Feo, *Di alcuni rusticani cestelli*
Michele A. Feo, *Di alcuni rusticani cestelli di pomi*, QP, I (1983), pp. 23-75.

Feo, *Petrarca di Gotha*
Michele A. Feo, *Primo dossier sul Petrarca di Gotha*, QP, IV (1987), pp. 9-117.

Feo, *Codici latini*
Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Mostra 19 Maggio - 30 Giugno 1991. Catalogo a cura di Michele Feo, Le Lettere, Firenze 1991.
Fera, *Revisione dell'«Africa»*
Vincenzo Fera, *La revisione petrarchesca dell'«Africa»*, Centro di Studi Umanistici, Messina 1984.
Fera, *Sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*
Vincenzo Fera, *I sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*, LP, VII (1987), pp. 219-43.
Ferrarino, *Morte fura prima i migliori*
Pietro Ferrarino, *«Morte fura prima i migliori»*, SP, I (1948), pp. 135-39.
Ferroni, *La fenice*
Giulio Ferroni, *La fenice (RVF CLXXXV e altri testi)*, LP, XXI (2001), pp. 213-29.
Figurelli, *Note su dieci rime*
Fernando Figurelli, *Note su dieci rime del Petrarca (nn. 14, 18, 22-24, 28, 29, 35, 37 e 39 del «Canzoniere»)*, SP, VI (1956), pp. 201-21.
Fiorilla, *Ricezione dei classici*
Maurizio Fiorilla, *'Marginalia' e ricezione dei classici: Boccaccio, Ep. 2, 1; Petrarca, Rvf CXXVI, 42*, in aa.vv., *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, Aracne, Roma 2002, pp. 137-45.
Fiorilla, *Il mirabile della calamita*
Maurizio Fiorilla, *Il «mirabile» della calamita in Petrarca, Rvf CXXXV, 16-30 e le sue possibili fonti*, «La Cultura», XLI (2003), pp. 307-16.
Flamini
Francesco Flamini, *Per la storia d'alcune forme poetiche italiane e romanze*, in *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Giusti, Livorno 1895, pp. 112-84.
Flamini, *Tra Valchiusa e Avignone*
Francesco Flamini, *Tra Valchiusa e Avignone*, GSLI, suppl. n. 12 (1910).
Föcking, *Metamorphosen*
Marc Föcking, *Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in «Canzoniere» Nr. XXIII*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», n.F., L (2000), pp. 271-97.
Folena, *Schola padovana*
Gianfranco Folena, *Il Petrarca volgare e la sua «schola» padovana*, in aa.vv., *Medioevo e Rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, I, Antenore, Padova 1979, pp. 173-91, poi in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Programma, Padova 1990, pp. 337-52.
Folena, *L'orologio di Petrarca*
Gianfranco Folena, *L'orologio del Petrarca*, «Libri e Documenti», V (1979), pp. 1-11, poi in *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle Origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 266-89.
Forcellini
Lexicon totius latinitatis, ab Aegidio Forcellini ... lucubratum, deinde a Iosepho Furlanetto ... emendatum et auctum; nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin ... emendatius et auctius melioremque in formam redactum, typis Seminarii, Patavii 1940 [= Forni, Bologna 1965], 6 voll.
Foresti, *Aneddoti*
Arnaldo Foresti, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*. Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, con una premessa di Giuseppe Billanovich, Antenore, Padova 1977 (Vannini, Brescia 1928[1]).
Foresti, *Canzone dell'amaro riso*
Arnaldo Foresti, *Del Petrarca. La canzone dell'amaro riso «Mai non vo' piú cantar com'io soleva»*, «Convivium», VII (1935), pp. 31-49.

Foresti, *Il pianto di Laura*
Arnaldo Foresti, *Il pianto d'amore di Laura*, NA, LXXI (1936), pp. 452-57.
Foresti, *Seconde lagrime*
Arnaldo Foresti, *Studi sul Petrarca. Dalle prime alle «seconde lagrime». Un capitolo della storia dell'amore di Francesco Petrarca*, «Convivium», XII (1940), pp. 8-35.
Forma e parola
aa.vv., *Forma e parola*. Studi in memoria di Fredi Chiappelli, a cura di Dennis J. Dutschke, Pier Massimo Forni, Filippo Grazzini, Benjamin R. Lawton, Laura Sanguineti White, Bulzoni, Roma 1992.
Forte
Stephen L. Forte O. P., *John Colonna O. P. Life and Writings (1298 - c. 1340)*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», XX (1950), pp. 369-414.
Foster, *Beatrice or Medusa*
Kenelm Foster, *Beatrice or Medusa*, in aa.vv., *Italian Studies presented to E. R. Vincent* on his retirement from the Chair of Italian at Cambridge and edited by C. P. Brand, K. Foster, U. Limentani, Heffer, Cambridge 1962, pp. 41-56.
Frank, *La chanson «Lasso me»*
Istvàn Frank, *La chanson «Lasso me» de Pétrarque et ses prédécesseurs*, «Annales du Midi», LXVI (1954), pp. 259-68.
Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione*
Pierantonio Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione: l'io e Laura nella canzone delle visioni*, «Strumenti Critici», n.s., V (1991), pp. 387-403.
Frasso, *Studi*
Giuseppe Frasso, *Studi su i «Rerum vulgarium fragmenta» e i «Triumphi»*. I. *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Antenore, Padova 1983.
Frasso, *Per l'ordinatore*
Giuseppe Frasso, *Per l'«ordinatore» del Vaticano lat. 3213*, SP, n.s., V (1988), pp. 155-95.
Frasso, *Pallide sinopie*
Giuseppe Frasso, *Pallide sinopie: ricerche e proposte sulle forme Pre-Chigi e Chigi del «Canzoniere»*, SFI, LV (1997), pp. 23-64.
Frasso, *Tre lettere*
Giuseppe Frasso, *Tre lettere di Guglielmo da Pastrengo a Francesco Petrarca*, in aa.vv., *Petrarca, Verona e l'Europa*. Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 settembre 1991), a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Antenore, Padova 1997, pp. 89-115.
Fubini, *Petrarca artefice*
Mario Fubini, *Il Petrarca artefice*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1947.
Fubini, *Metrica e poesia*
Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*. I. *Dal Duecento al Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1975[3] (1962[1]).
Galimberti, *Amate dal sole*
Cesare Galimberti, *Amate dal sole (R.V.F., XXXIV, CLXXXVIII, CCCLXVI)*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, pp. 427-34.
Galimberti, *Sonetto XVI*
Il sonetto XVI, LP, XI (1991), pp. 291-300.
Gantert, *Canzoniere CXXIX*
Ruth Gantert, *«Canzoniere» CXXIX: «Di pensier in pensier, di monte in monte»*, in *Petrarca e i suoi lettori*, pp. 55-77.

Gardini, *Imitazione virgiliana*
Nicola Gardini, *Un esempio di imitazione virgiliana nel Canzoniere petrarchesco: il mito di Orfeo*, MLN, 110 (1995), pp. 132-44.
Giacon, *Novella di Nastagio*
Mariarosa Giacon, *La novella di Nastagio e la canzone delle visioni*, SB, VIII (1974), pp. 226-49.
Giannarelli, *Neve al sole*
Elena Giannarelli, *L'immagine della neve al sole dalla poesia classica al Petrarca: contributo per la storia di un «topos»*, QP, I (1983), pp. 91-129.
Giannetto, *Il motivo dell'amata incanutita*
Nella Giannetto, *Il motivo dell'«amata incanutita» nelle Rime di Petrarca e Boccaccio*, in *Boccaccio e dintorni*, pp. 23-49.
Giunta, *Versi a un destinatario*
Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2002.
Giusti, *Sonetti dell'aura*
Simone Giusti, *La «selce» dalla «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura*, «Critica Letteraria», XXVIII (2000), pp. 439-58.
Goldin Folena, *Medioevo latino*
Daniela Goldin Folena, *Petrarca e il Medioevo latino*, in *Petrarca latino*, pp. 459-87.
Goldin Folena, *Sonetto CCXLVII*
Daniela Goldin Folena, *Il sonetto CCXLVII*, LP, XX (2000), pp. 217-37.
Gorni, *Metamorfosi*
Guglielmo Gorni, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, LetIt, XXX (1978), pp. 3-13, poi in *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 171-82.
Gorni, *Altre note*
Guglielmo Gorni, *Altre note sulla ballata*, «Metrica», II (1981), pp. 83-102, poi in *Metrica e analisi letteraria* cit., pp. 219-42.
Gorni, *Petrarca Virgini*
Guglielmo Gorni, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI «Vergine bella»)*, LP, VII (1987), pp. 201-18.
Griggio, *Forme dell'invettiva*
Claudio Griggio, *Forme dell'invettiva in Petrarca*, LP, XVII (1997), pp. 375-92.
Grubitzsch-Rodewald, *Imitationstechnik*
Helga Grubitzsch-Rodewald, *Petrarca und Arnaut Daniel. Petrarcas Imitationstechnik in der Kanzone «Verdi panni»*, «Arcadia», VII (1972), pp. 135-57.
Guida, *Jocs poetici*
Saverio Guida, *«Jocs» poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Mucchi, Modena 1983.
Güntert, *Sintassi reciproca*
Georges Güntert, *Modi di sintassi reciproca e speculare in Petrarca*, GSLI, CL (1974), pp. 1-20.
Güntert, *Petrarca e i suoi lettori*
Georges Güntert, *Petrarca e i suoi lettori. La canzone CXXVI*, LetIt, XLVI (1994), pp. 268-79, poi in aa.vv., *Petrarca e i suoi lettori*, pp. 43-54.
Güntert, *Sonetti dei fiumi*
Georges Güntert, *Petrarca: intorno ai sonetti dei fiumi*, in aa.vv., *Petrarca e i suoi lettori*, pp. 79-89.
Hempfer, *Canzone CCLXIV*
Klaus W. Hempfer, *La canzone CCLXIV, il «Secretum» e il significato del «Canzoniere» di Petrarca*, LP, XIV (1994), pp. 263-87.

Hempfer, *Rvf XXXII*
Klaus W. Hempfer, *«Rerum vulgarium fragmenta» XXXII: Diskursive Antinomien und die Konkurrenz alternativer Wirklichkeitsmodellierungen in Petrarcas «Canzoniere»*, in *Petrarca-Lektüren*, pp. 39-67.

Hernández Esteban, *Fusion mítica*
María Hernández Esteban, *La fusion mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poetica petrarquesca*, «Analecta Malacitana. Revista de la Seccion de Filologia de la Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Malaga», VIII, 1 (1985), pp. 123-43.

Hernández Esteban, *Procedimientos compositivos*
María Hernández Esteban, *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera*, «Revista de Literatura», XLIX (1987), pp. 351-424.

Hirdt, *Per mirar Policleto*
Willi Hirdt, *Sul sonetto del Petrarca «Per mirar Policleto a prova fiso»*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, pp. 435-47.

Hope, *Ambiguous Syntax*
Geoffrey R. Hope, *Ambiguous Syntax and the Resolution of Antitheses in «Rime sparse» 157*, «Stanford Italian Review», III (1983), pp. 83-90.

Ikeda, *Allegorie esplicite*
Kiyoschi Ikeda, *Intorno alle «allegorie esplicite», con una proposta d'interpretazione del sonetto CXXXVIII delle «Rime sparse»*, «Annuario» dell'Istituto Giapponese di Cultura, XXIV (1990-91, Roma 1991), pp. 39-57.

Iliescu, *Sant'Agostino*
Nicolae Iliescu, *Il Canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*, Società Accademica Romena, Roma 1962.

Ille, *Italia mia*
Karl Ille, *«Italia mia, benché...» Anmerkungen zu Sprache und Ideologie der politischen Gedichte in Petrarcas «Canzoniere»*, ItSt, VI (1983), pp. 3-16.

Impellizzeri, *Lo spirto è pronto*
Salvatore Impellizzeri, *«Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca». Petrarca e i Vangeli: un'allusione*, in aa.vv., *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Università di Palermo - Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1991, pp. 1581-90.

Jacomuzzi, *Primo sonetto*
Angelo Jacomuzzi, *Il primo sonetto del «Canzoniere»*, in aa.vv., *Letteratura e Critica*. Studi in onore di Natalino Sapegno, Bulzoni, Roma 1977, IV, pp. 41-58.

Jonard, *I miti dell'Eros*
Norbert Jonard, *I miti dell'Eros nel «Canzoniere» del Petrarca*, LetIt, XXXIV (1982), pp. 449-65.

Jones, *Sonnets 190 and 185*
Frederic Joseph Jones, *The Dating of Sonnets 190 and 185 in Petrarch's Canzoniere and their Possible Implications for the Identity of Laura*, «Romance Studies», VII (1985-86), pp. 13-23.

Jones, *Analysis*
Frederic Joseph Jones, *An Analysis of Petrarch's Eleventh Canzone: «Mai non vo' piú cantar com'io soleva»*, IS, XLI (1986), pp. 24-44.

Jones, *Sonnet CCXI*
Frederic Joseph Jones, *The Dating of Sonnet CCXI in Petrarch's Canzoniere*, QP, VI (1989), pp. 77-89.
Jones, *Calendrical Implications*
Frederic Joseph Jones, *The Hidden Calendrical Implications behind Poem 266 of Petrarch's «Canzoniere»*, IS, LIV (1999), pp. 34-51.
Kablitz, *Era il giorno*
Andreas Kablitz, *«Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo factore i rai». Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarcas «Canzoniere»*, «Romanistisches Jahrbuch», 39 (1988), pp. 45-72.
Kablitz, *Laura und alten Mythen*
Andreas Kablitz, *Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in Petrarcas «Canzoniere»*, in *Petrarca-Lektüren*, pp. 69-96.
Keller, *Mélancolie*
Luzius Keller, *«Solo e pensoso», «Seul et pensif», «Solitaire et pensif», mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste*, «Studi Francesi», XVII (1973), pp. 3-14.
Klopp, *Allitterazione e rima*
Charles Klopp, *Allitterazione e rima nel sonetto proemiale ai «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, LS, XII (1977), pp. 331-42.
König, *Der Liebende im Wasser*
Bernhard König, *Der Liebende im Wasser. Ein höfisches Motiv in einem Sonett Petrarcas*, «Hamburger Romanistische Studien», Reihe A-Band 48 (1965) (= *Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte*. Festschrift für Hellmut Petriconi), pp. 43-73.
König, *Dolci rime leggiadre*
Bernhard König, *«Dolci rime leggiadre». Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarcas «Canzoniere» (Am Beispiel des Sonetts «In qual parte del ciel»)*, in *Petrarca 1304-1374*, pp. 113-38.
Koppenfels, *Al poco giorno*
Werner von Koppenfels, *Dantes «Al poco giorno» und Petrarcas «Giovene donna». Ein Interpretationsvergleich zweier Sestinen*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 44-45 (1967), pp. 150-89.
Kuon, *Metamorphosen Lauras*
Peter Kuon, *Metamorphosen Lauras. Zum Verhältnis von Artifizialität und Authentizität in Petrarcas «Canzoniere»*, ItSt, XVII (1996), pp. 35-56.
Küpper, *Mundus imago Laurae*
Joachim Küpper, *Mundus imago Laurae. Petrarcas Sonett «Per mezz' i boschi» und die 'Modernität' des «Canzoniere»*, RF, CIV (1992), pp. 54-88.
Küpper, *Schiffsreise*
Joachim Küpper, *Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bilderwelten in Petrarcas «Canzoniere»*, RF, CV (1993), pp. 256-81, poi in Küpper, *Das Schweigen der Veritas*, pp. 89-114.
Küpper, *Das Schweigen der Veritas*
Joachim Küpper, *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Walther de Gruyter, Berlin - New York 2002.
Labande-Jeanroy
Thérèse Labande-Jeanroy, *La technique de la chanson dans Pétrarque*, EI, IX (1927) (= aa.vv., *Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris 1928), pp. 143-214.

Lanyi, *The 129th Poem*
Gabriel Lanyi, *The 129th Poem in Petrarch's «Canzoniere»: an Analysis*, FI, XIII (1979), pp. 201-12.
Larson, *Appunti sulla lingua*
Pär Larson, *Appunti sulla lingua del Canzoniere Vaticano*, in aa.vv., *I Canzonieri della lirica italiana delle Origini*, IV. *Studi critici*, a cura di Lino Leonardi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 57-103.
Lazzerini, *Trasmutazione insensibile*
Lucia Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, MR, XVIII (1993), pp. 153-205 e 313-69.
Lazzerini, *Bonagiunta, il nodo*
Lucia Lazzerini, *Bonagiunta, il nodo e la vista recuperata*, in aa.vv., *Operosa Parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Valdonega, Verona 1996, pp. 47-54.
Lazzerini, *Salmo 74*
Lucia Lazzerini, *Petrarca, il Salmo 74, 9 e l'anello mancante*, SFI, LIV (1996), pp. 177-82.
Lazzerini, *Allodetta*
Lucia Lazzerini, *L'«allodetta» e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil Novo*, in aa.vv., *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina, Domenico De Robertis, indici a cura di Giuseppe Marrani, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 165-88.
Lazzerini, *Letteratura in lingua d'oc*
Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi, Modena 2001.
Le Mollé, *Analyse des structures*
Roland Le Mollé, *Analyse des structures du sonnet de Pétrarque: «Pace non trovo e non ho da far guerra»*, ASNS, s. II, XXXIX (1970), pp. 452-68.
Levi, *Analisi metrica*
Giulio Augusto Levi, *Analisi metrica della prima canzone del Petrarca*, GSLI, XCIX (1932), pp. 62-73.
Levy
Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman, von Emil Levy, Reisland, Leipzig 1894-1924 [= Hildesheim, New York 1973], 8 voll.
L'Io lirico
aa.vv., *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei «Rerum vulgarium fragmenta»* (= CT, VI/1 [2003]).
Lisoni, *A chi è indirizzata la canzone «O aspettata in ciel»*
Alberto Lisoni, *A chi è indirizzata la canzone del Petrarca «O aspettata in ciel beata e bella». Nuova proposta*, Tip. Ferrari e Pellegrini, Parma 1895.
Lo Parco
Francesco Lo Parco, *Francesco Petrarca e Tommaso Caloiro all'Università di Bologna*, P. Galeati, Imola 1932.
Lommatzsch, *Benedetto sia il giorno*
Erhard Lommatzsch, *«Benedetto sia il giorno e 'l mese e l'anno...»*, ZRPh, XLIII (1923), pp. 675-90.
McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*
James McMenamin, *Un anno nel «Canzoniere» di Petrarca*, SI, 25, XIII (2001), pp. 5-21.

Maggini, *Canzone delle visioni*
Francesco Maggini, *La canzone delle visioni*, SP, I (1948), pp. 37-50.
Maggini, *Un'ode di Orazio*
Francesco Maggini, *Un'ode di Orazio nella poesia del Petrarca*, SP, III (1950), pp. 7-12.
Maier-Troxler, *In rete accolgo l'aura*
Katharina Maier-Troxler, *«In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori». Zur Adynata-Häufung in Petrarcas Sestine «Là ver' l'aurora» (Canzoniere, CCXXXIX)*, RF, XCIII (1981), pp. 372-82.
Mancini, *Metafora feudale*
Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Il Mulino, Bologna 1993.
Mann, *Petrarca giardiniere*
Nicholas Mann, *Il Petrarca giardiniere (a proposito del sonetto CCXXVIII)*, LP, XII (1992), pp. 235-56.
Manni, *Trecento toscano*
Paola Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca, Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2003.
Marcozzi, *Allusioni a Ovidio*
Luca Marcozzi, *«Felice Automedon, felice Tiphi»: il senso di un'allusione a Ovidio nel sonetto CCXXV dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, FC, XXIV, 1999, pp. 124-38.
Marcozzi, *Numeri di Petrarca*
Luca Marcozzi, *Numeri di Petrarca: il dodici*, «Anticomoderno», IV (1999), pp. 105-19.
Marcozzi, *Biblioteca di Febo*
Luca Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Franco Cesati, Firenze 2002.
Martelli, *Sonetto LVII*
Mario Martelli, *Il sonetto LVII*, LP, VIII (1988), pp. 163-86.
Martelli, *Ascendit mors*
Mario Martelli, *«Ascendit mors per fenestras nostras» (Nota a Rvf, LXXXVI 1-2)*, QP, VII (1990), pp. 53-64.
Martelli, *Senili*
Mario Martelli, *Petrarca epistolografo: le «Senili»*, in *Petrarca latino*, pp. 641-67.
Martelli, *Nota a Petrarca*
Mario Martelli, *Nota a Petrarca, Rvf XXXII 9-11*, in *Forma e parola*, pp. 129-36.
Martelli, *Sul destinatario della canzone «Spirto gentil»*
Mario Martelli, *Sul destinatario della canzone «Spirto gentil» di Francesco Petrarca*, «Medioevo e Rinascimento», n.s., VI (1995), pp. 91-120.
Martelli, *Contributi*
Mario Martelli, *Minimi contributi petrarcheschi*, SFI, LX (2002), pp. 103-28.
Martellini, *Per una interpretazione*
Luigi Martellini, *Per una interpretazione della canzoni «Spirto gentil» e «Italia mia» in alcune lettere inedite di Alessandro D'Ancona e Giuseppe Fracassetti (1874-1876)*, GSLI, CLV (1978), pp. 230-44.
Martellotti, *Petrarca e Cesare*
Guido Martellotti, *Petrarca e Cesare*, ASNS, s. II, XVI (1947), pp. 149-58, poi in *Scritti petrarcheschi*, pp. 77-89.
Martellotti, *Le ginocchia della mente*
Guido Martellotti, *«Le ginocchia della mente»*, LN, XXII (1961), pp. 71-73, poi in *Scritti petrarcheschi*, pp. 285-88.

Martellotti, *Laurea occidens*
Francesco Petrarca, *Laurea occidens, Bucolicum carmen X*, testo, traduzione e commento a cura di Guido Martellotti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1968.
Martellotti, *Stella difforme*
Guido Martellotti, *«Stella difforme»*, in aa.vv., *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Antenore, Padova 1974, pp. 569-84, poi in *Scritti petrarcheschi*, pp. 403-18.
Martellotti, *Scritti petrarcheschi*
Guido Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Antenore, Padova 1983.
Marti, *Poeti giocosi*
Poeti giocosi del tempo di Dante, a cura di Mario Marti, Rizzoli, Milano 1956.
Martinelli, *Feria sexta aprilis*
Bortolo Martinelli, *«Feria sexta aprilis». La data sacra nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», VIII (1972), pp. 449-85, poi in *Petrarca e il Ventoso*, pp. 103-48.
Martinelli, *Il Ventoso*
Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, presentazione di Enzo Noè Girardi, Minerva Italica, Bergamo-Bari-Firenze-Messina-Milano-Roma 1977.
Martinelli, *San Paolo*
Bortolo Martinelli, *Il Petrarca e san Paolo*, SP, IX (1978), pp. 1-107.
Mascetta Caracci, *Sulla canzone delle Trasformazioni*
Lorenzo Mascetta Caracci, *Sulla canzone delle Trasformazioni*, in *Convegno petrarchesco*, pp. 36-52.
Mathes, *Tranquillo porto*
Hamilton A. Mathes, *Petrarch's «Tranquillo porto»*, «Italica», XXVI (1949), pp. 15-22.
Mazzoni, *«Escondig» di Petrarca*
Guido Mazzoni, *L' «escondig» del Petrarca*, in *Convegno petrarchesco*, pp. 53-59.
Mazzotta, *Language of the Self*
Giuseppe Mazzotta, *The «Canzoniere» and the Language of the Self*, «Studies in Philology», LXXV (1978), pp. 271-96.
Mazzotta, *Antiquity*
Giuseppe Mazzotta, *Antiquity and the New Arts in Petrarch*, «Romanic Review», LXXIX (1988), pp. 22-41.
Mengaldo, *Ancora sulla doppia redazione di un sonetto*
Pier Vincenzo Mengaldo, *Ancora sulla doppia redazione di un sonetto di Petrarca*, SMI, I (2001), pp. 31-44.
Mercuri, *Tradizione letteraria*
Roberto Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in aa.vv., *Letteratura italiana. Storia e geografia*. I. *L'età medievale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 229-455.
Merry, *Primo sonetto*
Bruce Merry, *Il primo sonetto del Canzoniere come modello di lettura*, «Paragone», 296 (1974), pp. 73-79 e in *Congrès international*, pp. 17-23.
Mestica, *Il bacio a Madonna Laura*
Giovanni Mestica, *Il bacio a Madonna Laura*, NA, XXXVIII (1892), pp. 496-517.
Molinari, *Quartine anomale*
Carla Molinari, *Appunti sui quattordici sonetti a quartine anomale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in aa.vv., *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura ita-*

liana offerti a Domenico De Robertis, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Ricciardi, Milano-Napoli 1993, pp. 49-67.

Molinari, *Il gran desio*
Carla Molinari, *Petrarca e il «gran desio»: poesia della lode nel «Canzoniere»*, in aa.vv., *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 305-44.

Mommsen, *The Date*
Theodor E. Mommsen, *The Date of Petrarch's Canzone «Italia mia»*, «Speculum», XIV (1939), pp. 28-37.

Mone, *Lateinische Hymnen*
Franz Joseph Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt*, Herder, Freiburg in Breisgau 1853-55.

Montanari
Fausto Montanari, *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Studium, Roma 1972².

Montebello, *Petrarca CCCXV*
Mario Montebello, *Lettura del Petrarca «CCCXV»*, FI, IV (1970), pp. 510-16.

Monteverdi, *La tedesca rabbia*
Angelo Monteverdi, *La «tedesca rabbia»*, GSLI, LXXXVI (1925), pp. 196-199.

Monti, *Mirabilia*
Carla Maria Monti, *Mirabilia e geografia nel «Canzoniere»: Pomponio Mela e Vibio Sequestre (Rvf CXXXV e CXLVIII)*, SP, n.s., VI (1989), pp. 91-123.

Mussio, *The Phoenix Narrative*
Thomas E. Mussio, *The Phoenix Narrative in Petrarch's Canzone 323*, «Rivista di Studi Italiani», XVIII (2000), pp. 14-31.

Natali, *Da Boccaccio a Petrarca?*
Giulia Natali, *Da Boccaccio a Petrarca?*, «La Cultura», XXXII (1994), pp. 59-81.

Neri, *Canzone di quattro rime*
Ferdinando Neri, *La canzone di quattro rime*, «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XLIX (1913-14), pp. 305-9.

Neuhofer, *Petrarcas Sonett*
Peter Neuhofer, *Petrarcas Sonett: «Benedetto sia il giorno e 'l mese e l'anno»*, «Die neueren Sprachen», n.F., XVII (1968), pp. 281-88.

Noferi, *Esperienza poetica*
Adelia Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Le Monnier, Firenze 1962.

Noferi, *Note ad un sonetto*
Adelia Noferi, *Note ad un sonetto del Petrarca*, FI, II (1968), pp. 194-205.

Noferi, *Frammenti*
Adelia Noferi, *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Bulzoni, Roma 2001.

Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*
Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, nouvelle édition, remaniée et augmentée, avec un portrait inédit de Pétrarque et des fac-similés de ses manuscrits, Champion, Paris 1907² [= Slatkine Reprints - Champion, Genève-Paris 1976].

Noyer-Weidner, *Sonetto I*
Alfred Noyer-Weidner, *Il Sonetto I*, LP, IV, 1984, pp. 327-53, poi in *Umgang mit Texten*, I, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Steiner, Stuttgart 1986, pp. 262-88.

Noyer-Weidner, *Il nome di Laura*
Alfred Noyer-Weidner, *Il nome di Laura nel «Canzoniere» petrarchesco: intorno all'enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche*, in aa.vv., *Literarhistorische Begegnungen*. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König, hrsg. von Andreas Kablitz und Ulrich Schulz-Buschaus, Gunter Narr, Tübingen 1993, pp. 293-309.

Olson, *Heavenly Vision*
Paul R. Olson, *Two Sonnets of Heavenly Vision*, «Italica», XXXV (1958), pp. 156-61.

Orelli, *Suono dei sospiri*
Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino 1990.

Pagani
Walter Pagani, *Repertorio tematico della Scuola poetica siciliana*, Adriatica, Bari 1968.

Pancheri, *Frottola dispersa*
Alessandro Pancheri, *«Col suon chioccio». Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1993.

Pancheri, *Divagazioni*
Alessandro Pancheri, *«Or non piú, no»: divagazioni su «Rerum vulgarium fragmenta» CV 16*, SI, 15, VIII (1996), pp. 5-17.

Pancheri, *Pro Confortino*
Alessandro Pancheri, *Pro Confortino*, in Cesare Segre, *Le varianti e la storia. Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, con due interventi di Giovanni Giudici e Alessandro Pancheri, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 49-59.

Pancheri, *Variazioni*
Alessandro Pancheri, *«S'i' 'l dissi mai...» Variazioni in scala ridotta su un tema petrarchesco*, «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LXIII-LIV (2001-2002) (= *Studi in onore di Alberto Fatucchi*), pp. 113-30.

Panvini, *Scuola siciliana*
Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana*. I. Introduzione - Testo critico - Note, Olschki, Firenze 1962.

Paolino, *Carte del lutto*
Laura Paolino, *«Ad acerbam rei memoriam». Le carte del lutto nel codice Vaticano Latino 3196 di Francesco Petrarca*, RdLI, XI (1993), pp. 73-102.

Paolino, *Appunti in margine*
Laura Paolino, *Appunti in margine alla canzone «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico» (R.V.F. 270)*, SPCT, 49 (1994), pp. 11-24.

Paolino, *Rime estravaganti*
Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti*, a cura di Laura Paolino, in *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Mondadori, Milano 1996.

Paolino, *Nota sui madrigali*
Laura Paolino, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (Rvf LII, LIV, CVI, CXXI)*, «Italianistica», XXX (2001), pp. 307-23.

Parodi, *Rime ignote o poco note*
Ernesto Giacomo Parodi, *Rime ignote o poco note di Francesco Petrarca*, in *Poeti antichi e moderni. Studi critici*, Sansoni, Firenze 1923, pp. 143-53, poi in *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, Neri Pozza, Venezia 1957, II, pp. 453-61.

Parzen, *Sestina 22*
Jeremy Parzen, *A peculiar reading of the endecasyllabe: Petrarch's Sestina 22*, LetIt, XLVII (1995), pp. 248-62.
Pasquini, *Mito polemico di Avignone*
Emilio Pasquini, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*, in aa.vv., *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*. Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale, XIX, Accademia Tudertina, Todi 1981, pp. 259-309.
Pasquini, *Canzone CCCLIX*
Emilio Pasquini, *La Canzone CCCLIX*, LP, V (1985), pp. 227-47.
Pastore Stocchi, *Due solitari*
Manlio Pastore Stocchi, *Divagazione su due solitari: Bellerofonte e Petrarca*, in aa.vv., *Da Dante al Novecento*. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario, Mursia, Milano 1970, pp. 63-83.
Pastore Stocchi, *Sonetti III e LXI*
Manlio Pastore Stocchi, *I sonetti III e LXI*, LP, I (1981), pp. 3-23.
Pastore Stocchi, *Sonetti del guanto*
Manlio Pastore Stocchi, *I sonetti del guanto (CXCIX, CC, CCI)*, LP, XIV (1994), pp. 251-62.
Pazitka, *Petrarca e la Cecoslovacchia*
Mikulás Pazitka, *Petrarca e la Cecoslovacchia*, in *Congrès international*, pp. 49-53.
Pelosi, *Sincronia e diacronia*
Andrea Pelosi, *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in aa.vv., *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 505-29.
Pelosini
Raffaella Pelosini, *Guido Cavalcanti nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, SP, n.s., IX (1992), pp. 9-76.
Pelosini, *Sestina*
Raffaella Pelosini, *Il sistema-sestine nel «Canzoniere» (e altre isotopie di Laura)*, CT, I (1998), pp. 665-721.
Penzenstadler, *Dekonstruktion stilnovistischer Poetik*
Franz Penzenstadler, *«Sí come eterna vita è veder Dio» («Rerum vulgarium fragmenta» Nr. 191) – Petrarcas Dekonstruktion stilnovistischer Poetik*, in *Petrarca-Lektüren*, pp. 147-83.
Perrus, *L'image fantastique*
Claude Perrus, *L'image fantastique du corps dans le «Canzoniere» de Pétrarque: de l'anamorphose à la métamorphose*, in aa.vv., *La répresentation du corps dans la culture italienne*, Actes du Colloque de 1982, Centre d'Études Italiennes d'Aix-en-Provence, Université de Provence, 1983.
Perrus, *Sextine LXXX*
Claude Perrus, *La Sextine LXXX du «Canzoniere»*, ChIt, LXI (2000), pp. 5-15.
Pertile, *Lo «stroppio»*
Lino Pertile, *Lo «stroppio» del Petrarca e le «stròpe»*, LetIt, XXXIX (1987), pp. 35-43.
Pertile, *Trifon Gabriele*
Lino Pertile, *A lezione da Trifon Gabriele: il sonetto «Anima, che diverse cose tante» del Petrarca*, in aa.vv., *Studies for Dante. Essays in Honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido, Rena A. Syska-Lamparska, Pamela D. Stewart, Cadmo, Fiesole 1998, pp. 145-52.

Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*
Le canzoni di Arnaut Daniel, ed. critica a cura di Maurizio Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1978, 2 voll.
Perugi, *Trovatori a Valchiusa*
Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Antenore, Padova 1985.
Perugi, *Escondit*
Maurizio Perugi, *L'«escondit» del Petrarca (Rime CCVI)*, LP, X (1990), pp. 201-28.
Perugi, *Petrarca provenzale*
Maurizio Perugi, *Petrarca provenzale*, QP, VII (1990), pp. 109-81.
Perugi, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei «Rerum vulgarium fragmenta»*
Maurizio Perugi, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, SM, s. III, XXXII (1991), pp. 833-41.
Perugi, *Scritti recenti*
Maurizio Perugi, *A proposito di alcuni scritti recenti su Petrarca e Arnaut Daniel*, SM, s. III, XXXII (1991), pp. 369-84.
Perugi, *Numerologia mariana*
Maurizio Perugi, *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, «Anticomoderno», IV (1999), pp. 25-43.
Petrarca 1304-1374
aa.vv., *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Fritz Schalk, Klostermann, Frankfurt 1975.
Petrarca ad Arquà
aa.vv., *Il Petrarca ad Arquà*. Atti del Convegno di studi nel VI Centenario (1370-1374) (Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970), a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Antenore, Padova 1975, 2 voll.
Petrarca e i suoi lettori
aa.vv., *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Longo, Ravenna 2000.
Petrarca latino
aa.vv., *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991 (= QP, IX-X [1992-93]).
Petrarca-Lektüren
aa.vv., *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2003.
Petrarca nel tempo
Petrarca nel tempo. Tradizioni lettori e immagini delle opere, catalogo della mostra, Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 - 27 gennaio 2004, a cura di Michele Feo, Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2003.
Petrie, *The Augustan Poets*
Jennifer Petrie, *Petrarch: The Augustan Poets, the Italian Tradition and the «Canzoniere»*, Irish Academic Press, Dublin 1983.
Petrini, *Resurrezione*
Mario Petrini, *La resurrezione della carne. Saggi sul «Canzoniere»*, Mursia, Milano 1993.
Petrini, *Canzone alla Vergine*
Mario Petrini, *La canzone alla Vergine*, «Critica Letteraria», XXII (1994), pp. 33-42.

Petrobelli, *Un leggiadretto velo*
Pierluigi Petrobelli, *«Un leggiadretto velo» ed altre cose petrarchesche*, «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975) (In onore di Nino Pirrotta), pp. 32-45.
Petrucci, *La scrittura*
Armando Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1967.
Petrucci, *Epistole autografe*
Armando Petrucci, *Epistole autografe di Francesco Petrarca*. Introduzione, trascrizione e riproduzione a cura di Armando Petrucci, Antenore, Padova 1968.
Petrucci, *La lettera dell'originale*
Livio Petrucci, *La lettera dell'originale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Per leggere», III, 5 (2003), pp. 67-134.
Pézard, *Les sonnets de l'incostance et de la fidelité*
André Pézard, *Les sonnets de l'inconstance et de la fidelité*, REI, I (1936), pp. 397-415.
Phelps, *Forms*
Ruth Shepard Phelps, *The Earlier and Later Forms of Petrarch's Canzoniere*, University Press, Chicago 1925.
Picchio Simonelli, *Sestina dantesca*
Maria Picchio Simonelli, *La sestina dantesca fra Arnaut e il Petrarca*, «Dante Studies», XCI (1973), pp. 131-44, poi in *Figure foniche*, pp. 1-15.
Picchio Simonelli, *Figure foniche*
Maria Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Licosa, Firenze 1978.
Piccini, *Sennuccio*
Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Antenore, Roma-Padova 2004.
Picone, *Sonetto CLXXXIX*
Michelangelo Picone, *Il sonetto CLXXXIX*, LP, IX (1989), pp. 151-77.
Picone, *Sonetto LXII*
Michelangelo Picone, *Il sonetto LXII*, LP, XVII (1997), pp. 393-418.
Picone, *Rvf 2-3*
Michelangelo Picone, *Un dittico petrarchesco: Rvf 2-3*, in *L'Io lirico*, pp. 323-336.
Pietrobono, *Vergine bella*
Luigi Pietrobono, *«Vergine bella che di sol vestita»*, «Annali della Cattedra Petrarchesca», II (1931), pp. 135-62.
Poli, *Bernart de Ventadorn*
Andrea Poli, *Bernart de Ventadorn in Petrarca*, FC, XVIII (1993), pp. 20-44.
Poole, *Il topos dell'«effictio»*
Gordon Poole, *Il topos dell'«effictio» e un sonetto del Petrarca*, LetIt, XXXII (1980), pp. 3-20.
Porena, *Ordinamento del Canzoniere*
Manfredi Porena, *L'ordinamento del Canzoniere petrarchesco e le due grandi canzoni politiche*, «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, s. VI, XI (1935), pp. 129-234.
Portier, *Movesi il vecchierel*
Lucienne Portier, *«Movesi il vecchierel...» Une nouvelle interprétation du sonnet de Pétrarque*, EI, V (1935), pp. 329-36.

Possiedi, *Petrarca petroso*
Paolo Possiedi, *Petrarca petroso*, FI, VIII (1974), pp. 523-45.
Pozzi, *Bibbia*
Giovanni Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, SP, n.s., VI (1989), pp. 125-69.
Praloran, *Canzone CXXV*
Marco Praloran, *La canzone CXXV (Se 'l pensier che mi strugge)*, LP, XXII (2002), pp. pp. 215-30.
Prier, *Canzoniere 366*
Raymond A. Prier, *The Ultimate Proscription of Lady Philology and the Self: Canzoniere 366*, «Italian Culture», XI (1993), pp. 45-57.
Proto, *Per un madrigale*
Enrico Proto, *Per un madrigale del Petrarca*, RCLI, XVI (1911), pp. 97-114.
Proto, *Il sonetto «Una candida cerva»*
Enrico Proto, *Il sonetto «Una candida cerva» di F. Petrarca*, RCLI, XXVIII (1923), pp. 129-40.
Pulsoni, *Tecnica compositiva*
Carlo Pulsoni, *La tecnica compositiva nei «Rerum vulgarium fragmenta». Riuso metrico e lettura autoriale*, Bagatto Libri, Roma 1998.
Pulsoni, *Una citazione*
Carlo Pulsoni, *«Propter unum quod (...) leggi in Cantilena Arnaldi Danielis»: una citazione del Petrarca volgare*, in *L'Io lirico*, pp. 337-52.
Quadrio
Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, per Ferdinando Pisarri, Bologna 1739 (vol. I); Nelle Stampe di Francesco Agnelli, Milano 1741-52 (voll. II-IV e *Indici*).
Quaglio, *Ultimi esercizi*
Enzo Quaglio, *Ipotesi intorno agli ultimi esercizi lirici del Petrarca*, in *Al di là di Francesca e Laura*, Liviana, Padova 1973, pp. 31-56.
Quaglio, *Sonetto CCXCII*
Enzo Quaglio, *Il sonetto CCXCII*, LP, XII (1992), pp. 213-34.
Quarta, *Studi sul testo*
Nino Quarta, *Studi sul testo delle rime del Petrarca*, Tip. Muca, Napoli 1902.
Quarta, *Sull'ordinamento del Canzoniere*
Nino Quarta, *Di alcuni nuovi studi sull'ordinamento del Canzoniere petrarchesco*, De Losa, Napoli 1938..
Rabuse, *Petrarcas Marienkanzone*
Georg Rabuse, *Petrarcas Marienkanzone im Lichte der «Santa Orazione» Dantes*, in *Petrarca 1304-1374*, pp. 242-54.
Rafti, *Alle origini*
Patrizia Rafti, *Alle origini dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Scrittura e Civiltà», XIX (1995), pp. 199-221.
Raimondi, *Scrupoli d'un filologo*
Ezio Raimondi, *Gli scrupoli d'un filologo: Ludovico Castelvetro e il Petrarca*, SP, V (1952), pp. 131-210.
Rao, *Pandolfo Malatesta*
Giovanna Rao, *Bernabò Visconti, Pandolfo Malatesta e una nuova lettera del Petrarca*, in Feo, *Codici latini*, pp. 459-73.
Regan, *Language*
Mariann S. Regan, *Petrarch's Courtly and Christian Vocabularies: Language in «Canzoniere» 61-63*, «Romance Notes», XV (1974), pp. 527-31.

Regn, *Der andere Weg*
Gerhard Regn, *Der andere Weg: Humanismus, Philosophie und Dichtung in Petrarcas «Canzoniere» (Zu «Rerum vulgarium fragmenta» Nr. 7)*, in aa.vv., *Das 14. Jahrhundert Krisenzeit*, hrsg. von Walter Buckl, Pustet, Stuttgart 1995, pp. 153-78.
Regn, *Architektur des «Canzoniere»*
Gerhard Regn, *Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des «Canzoniere» (zu RVF CCLXVI und CCLXIX)*, in *Petrarca-Lektüren*, pp. 185-211.
Renzi, *Sintassi continua*
Lorenzo Renzi, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, LP, VIII (1988), pp. 187-220.
Rico, *Vida u obra*
Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca*. I. *Lectura del «Secretum»*, Antenore, Padova 1974.
Rico, *Para el título*
Francisco Rico, *«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del «Canzoniere»*, MR, III (1976), pp. 101-38; parzialmente tradotto in aa.vv., *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, a cura di Gennaro Barbarisi e Claudia Berra, LED, Milano 1992, pp. 117-44.
Rico, *Prólogos al Canzoniere*
Francisco Rico, *Prólogos al* Canzoniere *(«Rerum vulgarium fragmenta», I-III)*, ASNS, s. III, XVIII (1988), pp. 1071-104.
Rico, *Sospir trilustre*
Francisco Rico, *«Sospir trilustre». Le date dell'amore e il primo «Canzoniere»*, in *L'Io lirico*, pp. 31-48.
Riesz, *Die Sestine*
Jànos Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, Fink, München 1971.
Rima, *Lo specchio e il suo enigma*
Beatrice Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Antenore, Padova 1991.
Riquer, *'Escondit' provenzal*
Martín de Riquer, *El «escondit» provenzal y su pervivencia en la lírica románica*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» XXIV (1951-1952), pp. 201-24, poi «Anthropos», Suplementos 12 (1989), pp. 71-81.
Riquer, *Trovadores*
Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona 1975.
Rivero, *Petrarch's «Nel dolce tempo de la prima etade»*
Albert J. Rivero, *Petrarch's «Nel dolce tempo de la prima etade»*, MLN, 94 (1979), pp. 92-112.
Robaud, *Quiete notturna*
Enzo Robaud, *Il tema della quiete notturna nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Ausonia», XXVIII (1973), pp. 14-19.
Rohlfs, *Grammatica storica*
Gerhard Rohlfs, *Historische Grammatik der italienischen Sprache*, A. Francke A. G., Bern 1949-54; traduzione italiana (riveduta e aggiornata dall'autore) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino 1966-1969, 3 voll.

Romanò, *I sonetti dell'aura*
Angelo Romanò, *I sonetti dell'aura*, «L'Approdo», II, 3 (1953), pp. 71-78.
Rossellini, *Nel trapassar del segno*
Ingrid Rossellini, *«Nel trapassar del segno». Idoli della mente ed echi della vita nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olschki, Firenze 1995.
Rota, *Enarratio agostiniana*
Daniele Rota, *Petrarca e l'«Enarratio» agostiniana del Salmo 57* [ma 54], La Nuova Italia, Firenze 1993.
Sabbadini
Remigio Sabbadini, *Note filologiche sul «Secretum» del Petrarca*, «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica», XLV (1917), pp. 24-37.
Sade (de)
Jean-François de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, tirés de ses oeuvres et des auteurs contemporaines, Chez Arskée & Mercus, Amsterdam 1764-67.
Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens*
Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Im Selbstverlage der k. k. Ober-Gymnasium, Lienz 1893.
Sansone, *Simmetrie petrarchesche*
Giuseppe E. Sansone, *Assaggio di simmetrie petrarchesche*, LS, VI (1976), pp. 223-40.
Santagata, *Canzone XXIII*
Marco Santagata, *La canzone XXIII*, LP, I (1981), pp. 49-78.
Santagata, *Il giovane Petrarca*
Marco Santagata, *Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari*, RdLI, I (1983), pp. 11-61.
Santagata, *Sul destinatario*
Marco Santagata, *Sul destinatario della canzone petrarchesca «O aspectata in ciel beata et bella» (R.v.f., 28)*, RdLI, III (1985), pp. 365-80, poi in *I Colonna*, pp. 9-31.
Santagata, *I Colonna*
Marco Santagata, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7, 10, 28 e 40*, Pacini Fazzi, Lucca 1988.
Santagata, *Per moderne carte*
Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1990.
Santagata, *Frammenti dell'anima*
Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1992.
Sapegno, *Lo stile della Poesia*
Maria Serena Sapegno, *Petrarca e lo 'stile' della Poesia*, Bagatto Libri, Roma 1999.
Sapegno, *Un sonetto*
Natalino Sapegno, *Un sonetto del Petrarca*, «L'Approdo», I (1952), pp. 52-57.
Savino, *Pianga Pistoia*
Gian Carlo Savino, *Pianga Pistoia, e i citadin perversi*, «Bullettino Storico Pistoiese», XI (1976), pp. 67-70.
Sberlati, *Dittologia aggettivale*
Francesco Sberlati, *Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere». Per una storia dell'aggettivazione lirica*, SI, 12, VI (1994), pp. 5-69.

Scarano, *Fonti*
Nicola Scarano, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, «Studi di Filologia Romanza», VIII (1901), pp. 250-360, poi in *Francesco Petrarca*, a cura di Isotta Scarano, Editrice I. Scarano, Campobasso 1971, pp. 167-268.
Segre, *La critica strutturalistica*
Cesare Segre, *La critica strutturalistica*, in Maria Corti - Cesare Segre, *I metodi attuali della critica in Italia*, E. R. I., Torino 1970, pp. 328-30.
Segre, *Sonetti dell'aura*
Cesare Segre, *I sonetti dell'aura*, LP, III (1983), pp. 57-78, poi in *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, pp. 43-65.
Segre, *Le varianti e la storia*
Cesare Segre, *Le varianti e la storia. Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 5-31.
Shapiro, *«Selva» revisited*
Marianne Shapiro, *The Petrarchan «Selva» revisited: Sestina XXII*, «Neuphilologische Mitteilungen» LXXVII (1976), pp. 144-60.
Shapiro, *Petrarchan Sestina*
Marianne Shapiro, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, The Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 1980.
Sicardi, *Dell'angelico seno*
Enrico Sicardi, *Dell'«angelico seno» e di altri luoghi controversi nella canzone del Petrarca «Chiare, fresche e dolci acque»*, GSLI, XXX (1897), pp. 227-263.
Signorini, *Modello-libro*
Maddalena Signorini, *Fortuna del «modello-libro»* Canzoniere, in *L'io lirico*, pp. 133-54.
Sozzi, *Una candida cerva*
Bortolo T. Sozzi, *Per il sonetto: «Una candida cerva»*, SP, VIII (1976), pp. 213-17.
Spaggiari, *Cacciare la lepre col bue*
Barbara Spaggiari, *«Cacciare la lepre col bue»*, ASNS, s. III, XII (1982), pp. 1333-409.
Spaggiari, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*
Barbara Spaggiari, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, SM, s. III, XXVI (1985), pp. 185-290.
Spaggiari, *Le origini di «estivo»*
Barbara Spaggiari, *Le origini di «estivo» e un luogo del Petrarca*, LN, LII (1991), pp. 44-52.
Spongano, *Petrarca tentato di morire*
Raffaele Spongano, *Francesco Petrarca tentato di morire*, SPCT, 27 (1983), pp. 55-65.
Stierle, *Metamorphosen des Mytos*
Karlheinz Stierle, *Metamorphosen des Mythos. Petrarcas Kanzone «Nel dolce tempo» (Rime XXIII)*, in aa.vv., *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, herausgegben von W. Haug und B. Wachinger, Niemeyer, Tübingen 1991, pp. 24-45.
Stierle, *Sonetto CCCLIII*
Karlheinz Stierle, *Il sonetto CCCLIII*, LP, XVI (1996), pp. 231-47.
Stierle, *Rvf 131*
Karlheinz Stierle, *Das Sonett RVF 131: «Io canterei d'amor sí novamente»*, in *Petrarca-Lektüren*, pp. 213-24.

Strada, *A proposito di sinopie*
Elena Strada, *A proposito di sinopie petrarchesche*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, CLVII (1998-99), pp. 577-627.
Suitner, *Tradizione stilnovistica*
Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Olschki, Firenze 1977.
Suitner, *Due trovatori della «Commedia»*
Franco Suitner, *Due trovatori nella «Commedia» (Bertran de Born e Folchetto di Marsiglia)*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie», Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, s. VIII, XXIV (1980), pp. 579-643.
Suitner, *Invettiva antiavignonese*
Franco Suitner, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*, SP, n.s., II (1985), pp. 201-10.
Taddeo, *I capei d'oro*
Edoardo Taddeo, *Francesco Petrarca: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»*, in aa.vv., *Dai «Fiori di parlare» al «Giardino incantato». Proposte per un uso didattico del testo letterario*, a cura di Giovanni Pirodda, Liviana, Padova 1981, pp. 31-48.
Tonelli, *Piangea madonna*
Natascia Tonelli, *«Piangea madonna» (Da «Vita Nuova» XXII a «Rerum vulgarium fragmenta» CLV-CLVIII)*, SD, LVII (1985), pp. 29-48.
Tonelli, *Properzio*
Natascia Tonelli, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento», s. II, XXXVIII (1998), pp. 249-315.
Tonelli, *RVF 2-3*
Natascia Tonelli, *Petrarca, R. v. f. 2-3, Boccaccio e l'innamoramento nel tempio*, SB, XXVIII (2000), pp. 199-219 e LP, XX (2000), pp. 173-90.
Tonelli, *Cultura medica*
Natascia Tonelli, *Linee di cultura medica per la lettura di Petrarca Rvf 47, 48, 49*, «Per leggere», III (2002), pp. 5-23.
Torraca, *Cola di Rienzo*
Francesco Torraca, *Cola di Rienzo e la canzone «Spirto gentil» di F. Petrarca*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», VIII (1885), pp. 5-86.
Torraca, *Italia mia*
Francesco Torraca, *Su la canzone «Italia mia»*, in *Studi di storia letteraria*, Sansoni, Firenze 1923, pp. 272-99.
Trovato, *Struttura*
Mario Trovato, *Struttura e messaggio della canzone CXIX*, SP, IX (1978), pp. 167-96.
Trovato, *Dante in Petrarca*
Paolo Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olschki, Firenze 1979.
Vallese, *Dante e la canzone Italia mia*
Giulio Vallese, *Dante e la canzone «Italia mia» del Petrarca*, «Le Parole e le Idee», X (1968), pp. 3-20.
Vanossi, *Identità e mutazione*
Luigi Vanossi, *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca*, in aa.vv., *Studi di Filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Mucchi, Modena 1980, pp. 281-99.
Vanossi, *Il mito di Atteone*
Luigi Vanossi, *Petrarca e il mito di Atteone*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», I/2 (1986), pp. 3-20.

Vela, *Anomalie*
Claudio Vela, *Anomalie metriche nel «Canzoniere» di Petrarca?*, SMI, IV (2004), pp. 59-88.
Velli, *Petrarca e Boccaccio*
Giuseppe Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Antenore, Padova 1979 (1995²).
Velli, *Dante di Francesco*
Giuseppe Velli, *Il Dante di Francesco Petrarca*, SP, n.s., II (1985), pp. 185-99.
Velli, *Poesia latina*
Giuseppe Velli, *Petrarca e la grande poesia latina del XII secolo*, IMU, XXVIII (1985), pp. 295-310.
Velli, *Poeti cristiani*
Giuseppe Velli, *Petrarca e i poeti cristiani*, SP, n.s., VI (1989), pp. 171-78.
Velli, *Poesia volgare del Boccaccio*
Giuseppe Velli, *La poesia volgare del Boccaccio e i «Rerum vulgarium fragmenta». Primi appunti*, GSLI, CLXIX (1992), pp. 183-99.
Velli, *Petrarca, Dante*
Giuseppe Velli, *Petrarca, Dante, la poesia classica: «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina» (RvfL), «Io son venuto al punto de la rota» (Rime, C)*, SP, n.s., XV (2002), pp. 81-98.
Verhulst, *La frottola*
Sabine Verhulst, *La frottola (XIV-XV secolo): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Rijksuniversiteit, Gent 1990.
Vitale, *Lingua del Canzoniere*
Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere («Rerum Vulgarium Fragmenta») di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1996.
Voci, *Novo soldan*
Anna Maria Voci, *Il «novo soldan» del sonetto CXXXVII del Canzoniere petrarchesco: imperatore o pontefice?*, «Critica Storica» XVIII (1981), pp. 353-59.
Walther, *Sprichwörter und Sentenzen*
Carmina Medii Aevi posterioris latina. Proverbia sententiaeque latinitatis medii ac recentioris aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen in alphabetischen Anordnung. Neue Reihe. Aus dem Nachlaß von H. Walther herausgegeben von P. G. Schmidt, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1963-86.
Wilkins, *The Making*
Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1951.
Wilkins, *Life and Works*
Ernest Hatch Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1955.
Wilkins, *Ad seipsum*
Ernest Hatch Wilkins, *On Petrarch's «Ad seipsum» and «I' vo pensando»*, «Speculum», XXXII (1957), pp. 84-91, poi in *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Antenore, Padova 1978, pp. 59-70.
Wilkins, *Correspondence*
Ernest Hatch Wilkins, *Petrarch's Correspondence*, Antenore, Padova 1960.
Wilkins, *Life*
Ernest Hatch Wilkins, *Life of Petrarch*, The University of Chicago, Chicago 1961 (traduzione italiana di Remo Ceserani, Feltrinelli, Milano 1970²).
Williams, *Canzoniere 366*
Pamela Williams, *«Canzoniere» 366: Petrarch's critique of Stoicism*, IS, LI (1996), pp. 27-43.

Williamson, *A Consideration of «Vergine bella»*
Edward Williamson, *A Consideration of «Vergine bella»*, «Italica», XXIX (1952), pp. 215-28.
Wulff, *La canzone selon les manuscrits*
Fredrik Wulff, *La canzone «Che debb'io far?» selon les manuscrits autographes de Pétrarque (Vat. Lat. 3195 et 3196)*, Malmstrom, Lund 1901.
Zambon, *Sulla fenice*
Francesco Zambon, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, pp. 411-25.
Zambon, *Alfabeto degli animali*
Francesco Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Luni, Milano-Trento 2001.
Zanato, *San Francesco*
Tiziano Zanato, *San Francesco, Pier delle Vigne e Francesca da Rimini nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, FC, II (1977), pp. 177-216.
Zanato, *Sonetto CCCXLIV*
Tiziano Zanato, *Il sonetto CCCXLIV*, LP, XVIII (1998), pp. 425-45.
Zenari, *Fragmenta LIV e CXXI*
Massimo Zenari, *In margine ai «fragmenta» LIV e CXXI di Francesco Petrarca*, in aa.vv., *Carmina semper et citharae cordi.* Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti. Éditées par Marie-Claire Gérard-Zai, Paolo Gresti, Sonia Perrin, Philippe Vernay, Massimo Zenari, Slatkine, Genève 2000, pp. 341-51.
Zuliani, *Correzione interpuntiva*
Luca Zuliani, *Una possibile correzione interpuntiva al «Canzoniere» di Petrarca*, CT, III (2000), pp. 807-16.

Aimeric de Peguilhan

The Poems of Aimeric de Peguilhan, Edited and translated with Introduction and commentary by William Pierce Shepard and Frank M. Chambers, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1950.

Aimeric de Sarlat

Marina Fumagalli, *Le canzoni di Aimeric de Sarlat*, «Travaux de Linguistique et de Littérature», XVII (1979), pp. 121-69.

Alano di Lilla

Anticlaudianus

Alain de Lille, *Anticlaudianus*, texte critique avec une introduction et des tables, publié par Robert Bossuat, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1955.

De planctu Naturae

Nikolaus M. Häring, *Alan of Lille, «De Planctu naturae»*, SM, s. III, XIX (1978), pp. 797-879.

Andrea Cappellano

Trattato d'Amore. Andreae Capellani regii Francorum «De Amore» libri tres. Testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di Salvatore Battaglia, Perrella, Roma 1947.

Antonio da Tempo

Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis, a cura di Richard Andrews, Commissione per i Testi di lingua, Bologna 1977.

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Scheiwiller («All'insegna del pesce d'oro»), Milano 1984 (Pratiche Editrice, Parma 1995[2]).

Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Niemeyer, Halle 1883.

Arnaut Daniel, *Canzoni*, Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja, prefazione di G. Contini, Sansoni, Firenze 1961.

Le canzoni di Arnaut Daniel, a cura di Maurizio Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1978.

Arnaut de Maruelh

Les Poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, publiées par Ronald C. Johnston, Droz, Paris 1935.

Arrigo da Settimello

Enrico da Settimello, *Elegia*, a cura di Giovanni Cremaschi, Istituto Italiano Edizioni Atlas, Bergamo 1949.

Antonio Beccari (Antonio da Ferrara)

Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari). Introduzione, testo e commento di Laura Bellucci, Pàtron, Bologna 1972.

Benoît de Sainte-Maure

Le Roman de Troie, par Benoît de Sainte-Maure, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Didot, Paris 1904-12, 6 voll.

[1] Salvo diversa indicazione, i Padri e gli autori classici e cristiani sono citati dalle correnti edizioni critiche.

Bernart de Ventadorn

Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl Appel, Niemeyer, Halle 1915.

Chansons d'Amour, édition critique par Moshé Lazar, Klincksieck, Paris 1966 [= Carrefour Ventadour, 2001].

Bernart Marti

Il trovatore Bernart Marti, edizione critica a cura di Fabrizio Beggiato, Mucchi, Modena 1984.

Les Poésies de Bernart Marti, éd. par Ernest Hoepffner, Champion, Paris 1929.

Bertran de Born

Bertran von Born, herausgegeben von Albert Stimming, zweite verbesserte Auflage, Niemeyer, Halle 1913.

The Poems of the Troubadour Bertran de Born, edited by William D. Paden Jr, Tilde Sankovitch and Patricia H. Stäblein, Univ. of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1986.

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985 (1987²).

Binduccio dello Scelto

Storia di Troia, a cura di Gabriele Ricci, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Parma 2004.

Giovanni Boccaccio

Amorosa visione, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, Mondadori, Milano 1974.

Corbaccio, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, t. II, Mondadori, Milano 1994.

Decameron, a cura di Vittore Branca, Le Monnier, Firenze 1960.

Elegia di Madonna Fiammetta, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, t. II, Mondadori, Milano 1994.

Epistole, a cura di Ginetta Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, t. I, Mondadori, Milano 1992.

Esposizioni sopra la Comedia di Dante, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Mondadori, Milano 1965.

Filocolo, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, I, Mondadori, Milano 1967.

Filostrato, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, Mondadori, Milano 1964.

Genealogia deorum gentilium, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII-VIII, Mondadori, Milano 1998.

Teseida delle nozze di Emilia, a cura di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, Mondadori, Milano 1964.

Rime, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, t. I, Mondadori, Milano 1992.

De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia, a cura di Renata Fabbri, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, t. I, Mondadori, Milano 1992.

Boeci

Christoph Schwarze, *Der altprovenzalische «Boeci»*, Aschendorffsche Verlagsbuch, Munster 1963.

Anicio Manlio Severino Boezio

Philosophiae consolationis libri quinque, hrsg. von Karl Büchner, C. Winter, Heidelberg 1960².

Bonagiunta Orbicciani
PD, I, pp. 260-82.
Rimatori siculo-toscani del Dugento. Serie prima. Pistoiesi - Lucchesi - Pisani, a cura di Guido Zaccagnini e Amos Parducci, Laterza, Bari 1915.
Bondie Dietaiuti
PD, I, pp. 385-88.
Flavio Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, edizione critica con introduzione e commento, Morcelliana, Brescia 1977.
Brunetto Latini
Favolello
PD, II, pp. 278-84.
Rettorica
La Rettorica, testo critico di Francesco Maggini, prefazione di Cesare Segre, Le Monnier, Firenze 1968.
Tesoretto
PD, II, pp. 175-277.
Tresor
Li livres dou Tresor, édition critique par Francis J. Carmody, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1948.
Cadenet
Der Trobador Cadenet, herausgegeben von Carl Appel, Niemeyer, Halle 1920.
Cecco Angiolieri
PD, II, pp. 370-401.
Marti, *Poeti giocosi*, pp. 119-250.
Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili)
Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ridotta a miglior lezione ... dal prof. dott. Achille Crespi, Cesari, Ascoli Piceno 1927.
Cercamon
Il trovatore Cercamon, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Mucchi, Modena 1981.
Cerverí de Girona
Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Texto, traducción y comentarios, Horta, Barcelona 1947.
Chanson de Roland
La chanson de Roland, edizione critica a cura di Cesare Segre, Ricciardi, Milano-Napoli 1971.
Chiaro Davanzati
Rime, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Commissione per i Testi di lingua, Bologna 1965.
Chrétien de Troyes
Cligès, publié par Alexandre Micha, Champion, Paris 1957.
Erec et Enide, publié par Mario Roques, Champion, Paris 1963.
Le Chevalier au Lion (Yvain), publié par Mario Roques, Champion, Paris 1963.
Le chevalier de la charrete, publié par Mario Roques, Champion, Paris 1958.
Le conte du Graal (Perceval), publié par Félix Lecoy, Champion, Paris 1975.
Cino da Pistoia
PD, II, pp. 629-90.
Poeti del Dolce stil nuovo, a cura di Mario Marti, Le Monnier, Firenze 1969, pp. 431-923.
Le rime di Cino da Pistoia, a cura di Guido Zaccagnini, Olschki, Genève 1925.

Dante Alighieri

Inf., *Purg.*, *Par.* *Commedia*

La Commedia secondo l'antica vulgata, a cura di G. Petrocchi, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Le Lettere, Firenze 1994 (Mondadori, Milano 1966-67[1]).

Conv. *Convivio*

Convivio, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, in *Opere minori*, t. I, II, Ricciardi, Milano-Napoli 1988.

Il Convivio, ridotto a miglior lezione e commentato da Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, con introduzione di Michele Barbi, Le Monnier, Firenze 1964[2].

Convivio, a cura di Franca Brambilla Ageno, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Le Lettere, Firenze 1995.

De vulgari *De vulgari eloquentia*

De vulgari eloquentia, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp. 1-237.

Egl. *Egloghe*

Le Egloghe, testo, traduzione e note a cura di Giorgio Brugnoli e Riccardo Scarcia, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

Ep. *Epistole*

Epistole, a cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli, in *Opere minori*, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp. 505-643.

Monarchia

Monarchia, a cura di Bruno Nardi, in *Opere minori*, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp. 280-503.

Rime

Rime, a cura di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1946 (poi in *Opere minori*, t. I, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1995).

Rime, a cura di Domenico De Robertis, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Le Lettere, Firenze 2002.

Vita Nuova

Vita Nuova, a cura di Domenico De Robertis, in *Opere minori*, t. I, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, pp. 27-247.

Detto d'Amore

Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri, a cura di Gianfranco Contini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984.

Fiore vedi *Detto d'Amore*.

Dante da Maiano

Rime, a cura di Rosanna Bettarini, Le Monnier, Firenze 1969.

Dino Frescobaldi

PD, II, pp. 616-27.

Dino Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Einaudi, Torino 1984.

Giovanni Dondi dall'Orologio

Le rime, per cura di Antonio Medin, Tipografia dei fratelli Gallina («Per nozze Morpurgo-Franchetti»), Padova 1895.

Giovanni Dondi dall'Orologio, *Rime*, a cura di Antonio Daniele, Neri Pozza, Vicenza 1990.

Fazio degli Uberti

Il Dittamondo e le rime, a cura di Giuseppe Corsi, Laterza, Bari 1952, 2 voll.

re Federigo
Federico II di Svevia, *Rime*, a cura di Letterio Cassata, Quiritta, Roma 2001.
Folchetto di Marsiglia
Le troubadour Folquet de Marseille, éd. critique ... par Stanisław Stroński, Académie des Sciences, Cracovie 1910 [= Slatkine, Genève 1968].
Le poesie di Folchetto di Marsiglia, edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pacini, Pisa 1999.
Folgore da San Gimignano
Sonetti de' mesi, PD, II, pp. 405-19.
Sonetti, a cura di Giovanni Caravaggi, Einaudi, Torino 1965.
Folquet de Romans
Raymond Arveiller - Gérard Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, CUERMA - Univ. de Provence, Aix-en-Provence 1987.
san Francesco
Laudes Creaturarum, PD, I, pp. 33-34.
Francesco da Barberino
I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino secondo i mss. originali, a cura di Francesco Egidi, Società Filologica Romana, Roma 1905-12 [= Arché, Milano 1982].
Garzo
Proverbi
PD, II, pp. 296-313.
Franca Brambilla Ageno, *I «Proverbi» di Ser Garzo*, SP, n.s., I (1984), pp. 1-37.
Laude
Garzo, *Opere firmate*. Rimario, testi, note a cura di Franco Mancini, Archivio Guido Izzi, Roma 1999.
vedi anche Laudario Cortonese.
Gaucelm Faidit
Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle. Édition critique par Jean Mouzat, A. G. Nizet, Paris 1965.
Gautier de Châtillon
Galteri de Castellone *Alexandreis*, edidit Marvin L. Colker, In Aedibus Antenoreis, Patavii 1978.
Gavaudan
Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Mucchi, Modena 1979.
Giacomino da Verona
De Ierusalem celesti e *De Babilonia civitate infernali*, PD, II, pp. 627-52.
Giacomino Pugliese
PD, I, pp. 146-48.
Giacomo da Lentini
PD, I, pp. 51-90.
Poesie, edizione critica a cura di Roberto Antonelli, I, Bulzoni, Roma 1979.
Gianni Alfani
PD, II, pp. 606-14.
Poeti del Dolce stil nuovo, a cura di Mario Marti, Le Monnier, Firenze 1969, pp. 335-50.
Giovanni Quirini
Rime, edizione critica con commento a cura di Elena Maria Duso, Antenore, Roma-Padova 2002.

Giraut de Bornelh
Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh ... kritisch herausgegeben von Adolf Kolsen, Niemeyer, Halle 1910 [= Slatkine, Genève 1976].
Guglielmo IX d'Aquitania
Poesie, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, S.T.E.M. - Mucchi, Modena 1973.
Guido Cavalcanti
Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti, a cura di Domenico De Robertis, Einaudi, Torino 1986.
PD, II, pp. 491-567.
Guido delle Colonne
PD, I, pp. 95-110.
Guido Guinizzelli
PD, II, pp. 450-85.
Poeti del Dolce stil nuovo, a cura di Mario Marti, Le Monnier, Firenze 1969, pp. 41-114.
Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Einaudi, Torino 2002.
Guido Orlandi
Valentina Pollidori, *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, SFI, LIII (1995), pp. 55-202.
Guilhelm de Berguedan
Martín de Riquer, *Les Poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Quaderns Crema, Barcelona 1996.
Guilhem de Montanhagol
Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle, éditées par Peter T. Ricketts, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1964.
Guillem de Cabestanh
Les Chansons de Guilhem de Cabestanh, éditées par Arthur Långfors, Champion, Paris 1924.
Guiraut de Calanson
W. Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanson*, RF, XLIV (1930), pp. 255-406.
Guiraut Riquier
Las Cansos, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Carl Winter, Heidelberg 1962.
Maria Pia Betti, *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi Mediolatini e Volgari», XLIV (1998), pp. 8-193.
Monica Longobardi, *I «vers» del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi Mediolatini e Volgari», XXIX (1982-1983), pp. 17-163.
Guittone d'Arezzo
Lettere
Lettere, edizione critica a cura di Claude Margueron, Commissione per i Testi di lingua, Bologna 1990.
Rime
PD, I, pp. 192-255.
Le rime di Guittone d'Arezzo, a cura di Francesco Egidi, Laterza, Bari 1940.
Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano, a cura di Lino Leonardi, Einaudi, Torino 1994.
Iacopo da Varazze
Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, recensuit Th. Graesse, Apud Guillielmum Koebner, Bratislavia, 1890.

Inghilfredi
Panvini, *Scuola siciliana*, pp. 375-89.
Annalisa Marin, *Le rime di Inghilfredi*, Olschki, Firenze 1978.
Intelligenza
L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII, a cura di Marco Berisso, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Parma 2000.
Jacopo Mostacci
PD, I, pp. 142-44.
Jacopone da Todi
PD, II, pp. 67-166.
Laude, Trattato e Detti, a cura di Franca Ageno, Le Monnier, Firenze 1953.
Laude, a cura di Franco Mancini, Laterza, Roma-Bari 1974.
Jaufre Rudel
Il canzoniere di Jaufre Rudel, a cura di Giorgio Chiarini, Japadre, L'Aquila 1985.
Lanfranco Cigala
Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Olschki, Firenze 1954.
Lapo Gianni
PD, II, pp. 571-603.
Rime, a cura di Francesco Iovine, Bagatto Libri, Roma 1989.
Laudario di Cortona
PD, II, pp. 12-59.
Il laudario di Cortona, edizione critica a cura di Anna Maria Guarnieri, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1991.
Laude cortonesi dal secolo XIII al XV, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio critico sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Olschki, Firenze 1981-85.
Laudario Urbinate
Rosanna Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Sansoni, Firenze 1969.
Leys d'Amors
Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors, publiés par M. Gatien-Arnoult, Silvestre - Bon et Privat, Paris-Toulouse 1841-43 [= Slatkine, Genève 1977], 3 voll.
Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Academie des Jeux Floraux*, Privat, Toulouse-Paris 1919-20 [= Johnson Reprint Corporation, New York - London 1971], 4 voll.
Lunardo del Guallacca
PD, I, pp. 289-92.
Marcabru
Poésies complètes du troubadour Marcabru, publiées avec traduction, notes et glossaire par Jean-Marie-Lucien Dejeanne, Privat, Toulouse 1909 [= Slatkine, Genève 1971].
Mare amoroso
PD, I, pp. 487-500.
Il Mare amoroso, a cura di Emilio Vuolo, Istituto di Filologia moderna, Università di Roma, 1962.
Matteo Frescobaldi
Rimatori del Trecento, a cura di Giuseppe Corsi, Utet, Torino 1969, pp. 77-105.
Megliore degli Abati
PD, I, p. 375.

Meo Abbracciavacca
PD, I, pp. 338-50.
Rimatori siculo-toscani del Dugento. Serie prima. Pistoiesi – Lucchesi – Pisani, a cura di Guido Zaccagnini e Amos Parducci, Laterza, Bari 1915, pp. 3-17.
Monaco di Montaudon
Les poésies du Moine de Montaudon, édition critique par Michael J. Routledge, Centre d'Études Occitans de l'Université Paul Valéry, Montpellier 1977.
Monte Andrea
PD, I, pp. 449-72.
Le Rime, a cura di Filippo F. Minetti, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1979.
Nicolò de' Rossi
Nicolò de' Rossi, *Canzoniere Sivigliano*, a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, Ricciardi, Milano-Napoli 1973.
Il canzoniere di Nicolò de' Rossi. I. Introduzione, testo e glossario, a cura di Furio Brugnolo, Antenore, Padova 1974.
Noffo di Bonaguida
Francesca Gambino, *Le rime di Noffo Bonaguide (edizione critica)*, SFI, LIV (1996), pp. 5-95.
Novellino
Il Novellino, testo critico, introduzione e note a cura di Guido Favati, Bozzi, Genova 1970.
Onesto da Bologna
Le rime di Onesto da Bologna, edizione critica a cura di Sandro Orlando, Sansoni, Firenze 1974.
Paganino da Serzana
PD, I, pp. 115-18.
Pamphilus
Commedie latine del XII e XIII secolo, a cura di Stefano Pittaluga, III, Istituto di Filologia classica e medievale, Genova 1980.
Panuccio del Bagno
Le Rime di Panuccio del Bagno, a cura di Franca Brambilla Ageno, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1977.
Paolo Lanfranchi
PD, I, pp. 354-56.
Rimatori siculo-toscani del Dugento. Serie prima. Pistoiesi – Lucchesi – Pisani, a cura di Guido Zaccagnini e Amos Parducci, Laterza, Bari 1915, pp. 26-31.
Iacopo Passavanti
Lo Specchio di vera penitenza di frate Jacopo Passavanti fiorentino, con brevi note di Pietro Fraticelli, Fraticelli, Firenze 1857, 2 voll.
Peire d'Alvernha
Peire d'Auvergne, *Liriche*, testo, traduzione e note a cura di Alberto Del Monte, Loescher-Chiantore, Torino 1955.
Peire Ramon de Tolosa
Le Poesie di Peire Raimon de Tolosa, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Alfredo Cavaliere, Olschki, Firenze 1935.
Peire Vidal
Poesie, edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, 2 voll.

Peirol
Peirol. Troubadour of Auvergne, by Stanley Collin Aston, University Press, Cambridge (England) 1953.
Percivalle Doria
PD, I, pp. 162-63.
Pier della Vigna
PD, I, pp. 119-28.
Pietro Morovelli
PD, I, pp. 377-79.
Raimbaut d'Aurenga
Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1952.
Raimbaut de Vaqueiras
The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras, by Joseph Linskill, Mouton, The Hague 1964.
Raimon Jordan
Il Trovatore Raimon Jordan, edizione critica a cura di Stefano Asperti, Mucchi, Modena 1990.
Rambertino Buvalelli
Le Poesie, edizione critica ... a cura di Elio Melli, Pàtron, Bologna 1978.
Rigaut de Barbezieux
Le canzoni, testi e commento a cura di Mauro Braccini, Olschki, Firenze 1960.
Rinuccino
I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze, a cura di Stefano Carrai, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1981.
Roman de la Rose
Le Roman de la Rose, publié par Félix Lecoy, Champion, Paris 1965-79, 3 voll.
Rustico Filippi
Sonetti, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Einaudi, Torino 1971.
Giuseppe Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, SFI, LVII (1999), pp. 33-199.
Franco Sacchetti
Il libro delle rime, a cura di Franca Brambilla Ageno, Olschki, Firenze 1990.
Trecentonovelle, a cura di E. Faccioli, Einaudi, Torino 1970.
Saint Alexis
La Vie de Saint Alexis, poème du XI^e siècle, texte critique de Gaston Paris, Champion, Paris 1933.
Benuccio Salimbeni
Rimatori del Trecento, a cura di Giuseppe Corsi, Utet, Torino 1969, pp. 640-42.
Sennuccio del Bene
Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Antenore, Roma-Padova 2004.
Sordello
Le poesie, nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Palmaverde, Bologna 1954.
Sponsus
Sponsus. Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte, testo letterario a cura di D'Arco Silvio Avalle, testo musicale a cura di Raffaello Monterosso, Ricciardi, Milano-Napoli 1965.

Stefano Protonotaro
PD, I, pp. 129-39.
Thibaut de Champagne
Les Chansons de Thibaut de Champagne Roi de Navarre, édition critique ... par A. Wallensköld, Champion, Paris 1925.
Tommaso da Celano
Legenda Sanctae Clarae, in *Fontes Franciscani*, a cura di Enrico Menestò e Stefano Brufani, e di Giuseppe Cremascoli, Emore Paoli, Luigi Pellegrini, Stanislao da Campagnola, apparati di Giovanni M. Boccali, Edizioni Porziuncola, Assisi 1995, pp. 2415-50.
Vita prima sancti Francisci, in *Fontes Franciscani...*, pp. 275-424.
Tomaso di Sasso
PD, I, pp. 91-93.
Uc de Saint-Circ
Poésies de Uc de Saint-Circ publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alfred Jeanroy et Jean-Jacques Salverda de Grave, Privat, Toulouse 1913 [= Slatkine, Genève 1971].
Giovanni Villani
Nuova cronica, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Parma 1990-91.

LIBRI BIBLICI IN SIGLA

Act	*Actus Apostolorum*
Amos	*Prophetia Amos*
Apoc	*Apocalypsis Ioannis Apostoli*
Col	*Epistola Pauli ad Colossenses*
1 Cor	*Epistola Pauli ad Corinthios prima*
2 Cor	*Epistola Pauli ad Corinthios secunda*
Ct	*Canticum Canticorum*
Dan	*Prophetia Danielis*
Dt	*Liber Deuteronomii*
Eccle	*Liber Ecclesiastes*
Eccli	*Liber Ecclesiasticus* (*Liber Iesu filii Sirach*)
Eph	*Epistola Pauli ad Ephesios*
2 Esdr	*Liber secundus Esdrae* (*Liber Nehemiae*)
Est	*Liber Esther*
Ex	*Liber Exodus*
Ez	*Prophetia Ezechielis*
Gal	*Epistola Pauli ad Galatas*
Gn	*Liber Genesis*
Hab	*Phophetia Habacuc*
Hebr	*Epistola Pauli ad Hebraeos*
Iac	*Epistola catholica Iacobi*
Idt	*Liber Iudith*
Ier	*Prophetia Ieremiae*
Io	*Evangelium secundum Ioannem*
1 Io	*Epistola catholica Ioannis prima*
Iob	*Liber Iob*
Ios	*Liber Iosue*
Is	*Prophetia Isaiae*
Lam	*Lamentationes Ieremiae Prophetae* (*Threni*)
Lc	*Evangelium secundum Lucam*
2 Mac	*Liber secundus Machabaeorum*
Mal	*Prophetia Malachiae*
Mc	*Evangelium secundum Marcum*
Mich	*Prophetia Michaeae*
Mt	*Evangelium secundum Matthaeum*
Num	*Liber Numeri*
Os	*Prophetia Osee*
1 Par	*Liber primus Paralipomenon*
2 Par	*Liber secundus Paralipomenon*
1 Petr	*Epistola catholica Petri prima*
2 Petr	*Epistola catholica Petri secunda*
Phil	*Epistola Pauli ad Philippenses*

Prov	*Liber Proverbiorum*
Ps	*Liber Psalmorum*
1 Reg	*Liber primus Regum* (*Samuelis liber primus*)
2 Reg	*Liber secundus Regum* (*Samuelis liber secundus*)
3 Reg	*Liber tertius Regum* (*Liber primus Malachim*)
4 Reg	*Liber quartus Regum* (*Liber secundus Malachim*)
Rom	*Epistola Pauli ad Romanos*
Ruth	*Liber Ruth*
Sap	*Liber Sapientiae*
Tb	*Liber Tobiae*
1 Thess	*Epistola Pauli ad Thessalonicenses prima*
2 Thess	*Epistola Pauli ad Thessalonicenses secunda*
1 Tim	*Epistola Pauli ad Timotheum prima*
2 Tim	*Epistola Pauli ad Timotheum secunda*
Zach	*Prophetia Zachariae*

Ahi bella libertà, come tu m'ài (XCVII) p. 459
A la dolce ombra de le belle frondi (CXLII) 685
Al cader d'una pianta che si svelse (CCCXVIII) 1385
Alma felice che sovente torni (CCLXXXII) 1268
Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo (CLXXXVIII) 864
Amor che meco al buon tempo ti stavi (CCCIII) 1333
Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo (CLXXXII) 841
Amor, che nel penser mio vive et regna (CXL) 679
Amor, che vedi ogni pensero aperto (CLXIII) 772
Amor co la man dextra il lato manco (CCXXVIII) 1054
Amor con sue promesse lusingando (LXXVI) 391
Amor et io sí pien' di meraviglia (CLX) 760
Amor, Fortuna et la mia mente, schiva (CXXIV) 573
Amor fra l'erbe una leggiadra rete (CLXXXI) 837
Amor, io fallo, et veggio il mio fallire (CCXXXVI) 1078
Amor m'à posto come segno a strale (CXXXIII) 644
Amor mi manda quel dolce pensero (CLXVIII) 790
Amor mi sprona in un tempo et affrena (CLXXVIII) 825
Amor, Natura, et la bella alma humile (CLXXXIV) 848
Amor piangeva, et io con lui talvolta (XXV) 132
Amor, quando fioria (CCCXXIV) 1420
Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho (CCLXX) 1217
Anima bella da quel nodo sciolta (CCCV) 1340
Anima, che diverse cose tante (CCIV) 940
Anzi tre dí creata era alma in parte (CCXIV) 1000
A pie' de' colli ove la bella vesta (VIII) 36
Apollo, s'anchor vive il bel desio (XXXIV) 185
A qualunque animale alberga in terra (XXII) 95
Arbor victorïosa trïumphale (CCLXIII) 1166
Aspro core et selvaggio, et cruda voglia (CCLXV) 1188
Aura che quelle chiome bionde et crespe (CCXXVII) 1050
Aventuroso piú d'altro terreno (CVIII) 506

Beato in sogno et di languir contento (CCXII) 990
Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno (LXI) 311
Ben mi credea passar mio tempo omai (CCVII) 958
Ben sapeva io che natural consiglio (LXIX) 340

Cantai, or piango, et non men di dolcezza (CCXXIX) p. 1058
Cara la vita, et dopo lei mi pare (CCLXII) 1163
Cercato ò sempre solitaria vita (CCLIX) 1154
Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto (CII) 475
Che debb'io far? che mi consigli, Amore? (CCLXVIII) 1201
Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace? (CL) 721
Che fai? che pensi? che pur dietro guardi (CCLXXIII) 1242
Chiare, fresche et dolci acque (CXXVI) 587
Chi è fermato di menar sua vita (LXXX) 403
Chi vuol veder quantunque pò Natura (CCXLVIII) 1121
Come 'l candido pie' per l'erba fresca (CLXV) 779
Come talora al caldo tempo sòle (CXLI) 682
Come va 'l mondo! or mi diletta et piace (CCXC) 1292
Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse (CCCXXXIX) 1499
Cosí potess'io ben chiudere in versi (XCV) 453

Da' piú belli occhi, et dal piú chiaro viso (CCCXLVIII) 1528
Datemi pace, o duri miei pensieri (CCLXXIV) 1245
Deh porgi mano a l'affannato ingegno (CCCLIV) 1546
Deh qual pietà, qual angel fu sí presto (CCCXLI) 1506
Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda (CCCXLII) 1509
De l'empia Babilonia, ond'è fuggita (CXIV) 530
Del mar Tirreno a la sinistra riva (LXVII) 334
Dicemi spesso il mio fidato speglio (CCCLXI) 1592
Dicesette anni à già rivolto il cielo (CXXII) 567
Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo (CXCV) 903
Di pensier in pensier, di monte in monte (CXXIX) 623
Discolorato ài, Morte, il piú bel volto (CCLXXXIII) 1271
Di tempo in tempo mi si fa men dura (CXLIX) 718
Dodici donne honestamente lasse (CCXXV) 1042
Dolce mio caro et precïoso pegno (CCCXL) 1503
Dolci durezze, et placide repulse (CCCLI) 1537
Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci (CCV) 943
Donna che lieta col Principio nostro (CCCXLVII) 1525
Due gran nemiche inseme erano agiunte (CCXCVII) 1312
Due rose fresche, et colte in paradiso (CCXLV) 1111
D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio (CCII) 934

E' mi par d'or in hora udire il messo (CCCXLIX) 1531
È questo 'l nido in che la mia fenice (CCCXXI) 1398
Era il giorno ch'al sol si scoloraro (III) 13
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (XC) 436

Far potess'io vendetta di colei (CCLVI) 1144
Fera stella (se 'l cielo à forza in noi (CLXXIV) 810
Fiamma dal ciel su le tue treccie piova (CXXXVI) 664
Fontana di dolore, albergo d'ira (CXXXVIII) 672
Fresco, ombroso, fiorito et verde colle (CCXLIII) 1104

Fu forse un tempo dolce cosa amore (CCCXLIV) p. 1516
Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe (LXXXIX) 433

Gentil mia donna, i' veggio (LXXII) 365
Geri, quando talor meco s'adira (CLXXIX) 829
Già desïai con sí giusta querela (CCXVII) 1014
Già fiammeggiava l'amorosa stella (XXXIII) 181
Giovene donna sotto un verde lauro (XXX) 166
Giunto Alexandro a la famosa tomba (CLXXXVII) 860
Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia (CLXXI) 799
Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente (CCXCII) 1297
Gloriosa columna in cui s'appoggia (X) 44
Gratie ch'a pochi il ciel largo destina (CCXIII) 996

I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa (LXXV) 388
I dí miei piú leggier' che nesun cervo (CCCXIX) 1390
I dolci colli ov'io lasciai me stesso (CCIX) 978
Il cantar novo e 'l pianger delli augelli (CCXIX) 1020
Il figliuol di Latona avea già nove (XLIII) 226
Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio (CCXLIV) 1107
Il mio adversario in cui veder solete (XLV) 233
Il successor di Karlo, che la chioma (XXVII) 138
I' mi soglio accusare, et or mi scuso (CCXCVI) 1309
I' mi vivea di mia sorte contento (CCXXXI) 1064
In dubbio di mio stato, or piango or canto (CCLII) 1133
In mezzo di duo amanti honesta altera (CXV) 534
In nobil sangue vita humile et queta (CCXV) 1008
In qual parte del ciel, in quale ydea (CLIX) 756
In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo (CCLVII) 1147
In quella parte dove Amor mi sprona (CXXVII) 597
In tale stella duo belli occhi vidi (CCLX) 1157
Io amai sempre, et amo forte anchora (LXXXV) 422
Io avrò sempre in odio la fenestra (LXXXVI) 425
Io canterei d'amor sí novamente (CXXXI) 637
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo (XV) 65
Io non fu' d'amar voi lassato unquancho (LXXXII) 414
I' ò pien di sospir' quest'aere tutto (CCLXXXVIII) 1287
I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego (CCXL) 1096
Io sentia dentr'al cor già venir meno (XLVII) 242
Io son de l'aspectar omai sí vinto (XCVI) 456
Io son già stanco di pensar sí come (LXXIV) 385
Io son sí stanco sotto 'l fascio antico (LXXXI) 410
Io temo sí de' begli occhi l'assalto (XXXIX) 213
I' pensava assai destro esser su l'ale (CCCVII) 1348
I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume (CCXXX) 1061
I' pur ascolto, et non odo novella (CCLIV) 1138
Italia mia, benché 'l parlar sia indarno (CXXVIII) 612
Ite, caldi sospiri, al freddo core (CLIII) 733

Ite, rime dolenti, al duro sasso (CCCXXXIII) p. 1478
I' vidi in terra angelici costumi (CLVI) 745
I' vo pensando, et nel penser m'assale (CCLXIV) 1171
I' vo piangendo i miei passati tempi (CCCLXV) 1607

La bella donna che cotanto amavi (XCI) 440
La donna che 'l mio cor nel viso porta (CXI) 519
L'aere gravato, et l'importuna nebbia (LXVI) 326
La gola e 'l somno et l'otïose piume (VII) 31
La guancia che fu già piangendo stancha (LVIII) 300
L'alma mia fiamma oltra le belle bella (CCLXXXIX) 1289
L'alto et novo miracol ch'a' dí nostri (CCCIX) 1355
L'alto signor dinanzi a cui non vale (CCXLI) 1098
L'arbor gentil che forte amai molt'anni (LX) 307
L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora (CCLXXI) 1235
Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo (CCCXXXVIII) 1495
La sera desïare, odiar l'aurora (CCLV) 1141
L'aspectata vertú che 'n voi fioriva (CIV) 481
L'aspetto sacro de la terra vostra (LXVIII) 337
Lassare il velo o per sole o per ombra (XI) 49
Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio (CCXXXV) 1076
Lasso, ben so che dolorose prede (CI) 472
Lasso, che mal accorto fui da prima (LXV) 323
Lasso, ch'i' ardo, et altri non me 'l crede (CCIII) 937
Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi (LXX) 343
Lasso, quante fïate Amor m'assale (CIX) 511
L'aura celeste che 'n quel verde lauro (CXCVII) 912
L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine (CCXLVI) 1115
L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra (CCCXXVII) 1442
L'aura gentil, che rasserena i poggi (CXCIV) 896
L'aura mia sacra al mio stanco riposo (CCCLVI) 1552
L'aura serena che fra verdi fronde (CXCVI) 907
L'aura soave al sole spiega et vibra (CXCVIII) 918
L'avara Babilonia à colmo il sacco (CXXXVII) 668
Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura (CCXXXIX) 1089
La vita fugge, et non s'arresta una hora (CCLXXII) 1238
Le stelle, il cielo et gli elementi a prova (CLIV) 737
Levommi il mio penser in parte ov'era (CCCII) 1329
Li angeli electi et l'anime beate (CCCXLVI) 1522
Liete et pensose, accompagnate et sole (CCXXII) 1032
Lieti fiori et felici, et ben nate herbe (CLXII) 768
L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi (XLVI) 238
L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri (CCCXXVIII) 1445

Mai non fui in parte ove sí chiar vedessi (CCLXXX) 1262
Mai non vedranno le mie luci asciutte (CCCXXII) 1402
Mai non vo' piú cantar com'io soleva (CV) 484
Ma poi che 'l dolce riso humile et piano (XLII) 223

Mente mia, che presaga de' tuoi damni (CCCXIV) p. 1373
Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi (CCCIV) 1336
Mia benigna fortuna e 'l viver lieto (CCCXXXII) 1463
Mia ventura et Amor m'avean sí adorno (CCI) 931
Mie venture al venir son tarde et pigre (LVII) 296
Mille fïate, o dolce mia guerrera (XXI) 91
Mille piagge in un giorno et mille rivi (CLXXVII) 822
Mirando 'l sol de' begli occhi sereno (CLXXIII) 806
Mira quel colle, o stanco mio cor vago (CCXLII) 1101
Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi (CCCLXIII) 1599
Movesi il vecchierel canuto et biancho (XVI) 70

Né cosí bello il sol già mai levarsi (CXLIV) 697
Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina (L) 251
Nel dolce tempo de la prima etade (XXIII) 102
Ne l'età sua piú bella et piú fiorita (CCLXXVIII) 1256
Né mai pietosa madre al caro figlio (CCLXXXV) 1277
Né per sereno ciel ir vaghe stelle (CCCXII) 1366
Non al suo amante piú Dïana piacque (LII) 267
Non à tanti animali il mar fra l'onde (CCXXXVII) 1080
Non da l'hispano Hibero a l'indo Ydaspe (CCX) 983
Non d'atra et tempestosa onda marina (CLI) 724
Non fur ma' Giove et Cesare sí mossi (CLV) 741
Non pò far Morte il dolce viso amaro (CCCLVIII) 1559
Non pur quell'una bella ignuda mano (CC) 928
Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro (CXLVIII) 713
Non veggio ove scampar mi possa omai (CVII) 503
Nova angeletta sovra l'ale accorta (CVI) 500

O aspectata in ciel beata et bella (XXVIII) 141
O bella man, che mi destringi 'l core (CXCIX) 923
O cameretta che già fosti un porto (CCXXXIV) 1073
Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro (XIV) 62
Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole (CCLXXV) 1247
Occhi, piangete: accompagnate il core (LXXXIV) 419
O d'ardente vertute ornata et calda (CXLVI) 705
O dolci sguardi, o parolette accorte (CCLIII) 1136
O giorno, o hora, o ultimo momento (CCCXXIX) 1448
Ogni giorno mi par piú di mill'anni (CCCLVII) 1556
Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo (CCLXVII) 1197
O Invidia nimica di vertute (CLXXII) 803
O misera et horribil visïone! (CCLI) 1130
Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena (CCXX) 1024
O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti (CLXI) 764
Or ài fatto l'extremo di tua possa (CCCXXVI) 1439
Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace (CLXIV) 775
Orso, al vostro destrier si pò ben porre (XCVIII) 462
Orso, e' non furon mai fiumi né stagni (XXXVIII) 210

Or vedi, Amor, che giovenetta donna (CXXI) p. 564
O tempo, o ciel volubil, che fuggendo (CCCLV) 1549
Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri (CLVIII) 753
Ov'è la fronte, che con picciol cenno (CCXCIX) 1319

Pace non trovo, et non ò da far guerra (CXXXIV) 647
Padre del ciel, dopo i perduti giorni (LXII) 314
Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella (CCXLVII) 1118
Pasco la mente d'un sí nobil cibo (CXCIII) 891
Passa la nave mia colma d'oblio (CLXXXIX) 870
Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto (CCCXIII) 1370
Passer mai solitario in alcun tetto (CCXXVI) 1046
Perch'al viso d'Amor portava insegna (LIV) 285
Perché la vita è breve (LXXI) 351
Perché quel che mi trasse ad amar prima (LIX) 303
Perch'io t'abbia guardato di menzogna (XLIX) 248
Per fare una leggiadra sua vendetta (II) 8
Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi (CLXXVI) 817
Per mirar Policleto a prova fiso (LXXVII) 394
Persequendomi Amor al luogo usato (CX) 516
Piangete, donne, et con voi pianga Amore (XCII) 443
Pien di quella ineffabile dolcezza (CXVI) 537
Pien d'un vago penser che me desvia (CLXIX) 793
Piovonmi amare lagrime dal viso (XVII) 76
Piú di me lieta non si vede a terra (XXVI) 135
Piú volte Amor m'avea già detto: Scrivi (XCIII) 446
Piú volte già dal bel sembiante humano (CLXX) 796
Po, ben puo' tu portartene la scorza (CLXXX) 833
Poco era ad appressarsi agli occhi miei (LI) 263
Poi che la vista angelica, serena (CCLXXVI) 1250
Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede (CXXX) 634
Poi che mia speme è lunga a venir troppo (LXXXVIII) 430
Poi che per mio destino (LXXIII) 374
Poi che voi et io piú volte abbiam provato (XCIX) 465
Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba (CXLV) 701

Qual donna attende a gloriosa fama (CCLXI) 1160
Qual mio destin, qual forza o qual inganno (CCXXI) 1028
Qual paura ò, quando mi torna a mente (CCXLIX) 1124
Qual piú diversa et nova (CXXXV) 651
Qual ventura mi fu, quando da l'uno (CCXXXIII) 1070
Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni (CCXCVIII) 1316
Quand'io son tutto vòlto in quella parte (XVIII) 80
Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora (CCXCI) 1294
Quand'io v'odo parlar sí dolcemente (CXLIII) 693
Quando Amor i belli occhi a terra inchina (CLXVII) 787
Quando dal proprio sito si rimove (XLI) 219
Quando fra l'altre donne ad ora ad ora (XIII) 58

Quando giugne per gli occhi al cor profondo (XCIV) p. 450
Quando giunse a Simon l'alto concetto (LXXVIII) 398
Quando il soave mio fido conforto (CCCLIX) 1562
Quando io movo i sospiri a chiamar voi (V) 22
Quando 'l pianeta che distingue l'ore (IX) 40
Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro (CCXXIII) 1035
Quando 'l voler che con duo sproni ardenti (CXLVII) 709
Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco (CLXXV) 813
Quanta invidia io ti porto, avara terra (CCC) 1322
Quante fïate, al mio dolce ricetto (CCLXXXI) 1265
Quanto piú disïose l'ali spando (CXXXIX) 676
Quanto piú m'avicino al giorno extremo (XXXII) 177
Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sí pronte (XLIV) 229
Que' ch'infinita providentia et arte (IV) 18
Quel'antiquo mio dolce empio signore (CCCLX) 1573
Quel, che d'odore et di color vincea (CCCXXXVII) 1491
Quel foco ch'i' pensai che fosse spento (LV) 289
Quella fenestra ove l'un sol si vede (C) 468
Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno (CCCVIII) 1352
Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi (CXX) 561
Quel rosignuol, che sí soave piagne (CCCXI) 1363
Quel sempre acerbo et honorato giorno (CLVII) 749
Quel sol che mi mostrava il camin destro (CCCVI) 1344
Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo (CCCXXX) 1451
Quel vago impallidir che 'l dolce riso (CXXIII) 570
Questa anima gentil che si diparte (XXXI) 174
Questa fenice de l'aurata piuma (CLXXXV) 851
Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa (CLII) 729
Questo nostro caduco et fragil bene (CCCL) 1534
Qui dove mezzo son, Sennuccio mio (CXIII) 526

Rapido fiume che d'alpestra vena (CCVIII) 973
Real natura, angelico intelletto (CCXXXVIII) 1086
Rimansi a dietro il sestodecimo anno (CXVIII) 543
Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora (CCCXLIII) 1513
Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro (CCLXIX) 1214

S'al principio risponde il fine e 'l mezzo (LXXIX) 400
S'Amore o Morte non dà qualche stroppio (XL) 216
S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? (CXXXII) 641
S'Amor novo consiglio non n'apporta (CCLXXVII) 1253
Se bianche non son prima ambe le tempie (LXXXIII) 416
Se col cieco desir che 'l cor distrugge (LVI) 293
Se lamentar augelli, o verdi fronde (CCLXXIX) 1259
Se la mia vita da l'aspro tormento (XII) 54
Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide (CLXXXIII) 845
Se l'onorata fronde che prescrive (XXIV) 127
Se 'l pensier che mi strugge (CXXV) 576

Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle (CXVII) p. 540
Se mai foco per foco non si spense (XLVIII) 245
Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera (CXII) 522
Sennuccio mio, benché doglioso et solo (CCLXXXVII) 1283
Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli (CCCXX) 1394
Se quell'aura soave de' sospiri (CCLXXXVI) 1280
Se Virgilio et Homero avessin visto (CLXXXVI) 855
Se voi poteste per turbati segni (LXIV) 320
Sí breve è 'l tempo e 'l penser sí veloce (CCLXXXIV) 1274
Sí come eterna vita è veder Dio (CXCI) 881
Sí è debile il filo a cui s'attene (XXXVII) 196
S'i' fussi stato fermo a la spelunca (CLXVI) 783
Signor mio caro, ogni pensier mi tira (CCLXVI) 1193
S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella (CCVI) 947
S'io avesse pensato che sí care (CCXCIII) 1300
S'io credesse per morte essere scarco (XXXVI) 193
Sí tosto come aven che l'arco scocchi (LXXXVII) 428
Sí travïato è 'l folle mi' desio (VI) 27
Solea da la fontana di mia vita (CCCXXXI) 1454
Solea lontana in sonno consolarme (CCL) 1127
Soleano i miei penser' soavemente (CCXCV) 1306
Soleasi nel mio cor star bella et viva (CCXCIV) 1303
Solo et pensoso i piú deserti campi (XXXV) 189
Son animali al mondo de sí altera (XIX) 84
S'onesto amor pò meritar mercede (CCCXXXIV) 1481
Spinse amor et dolor ove ir non debbe (CCCXLV) 1519
Spirto felice che sí dolcemente (CCCLII) 1540
Spirto gentil, che quelle membra reggi (LIII) 271
Standomi un giorno solo a la fenestra (CCCXXIII) 1406
Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra (CXCII) 886
S'una fede amorosa, un cor non finto (CCXXIV) 1039

Tacer non posso, et temo non adopre (CCCXXV) 1423
Tempo era omai da trovar pace o triegua (CCCXVI) 1379
Tennemi Amor anni ventuno ardendo (CCCLXIV) 1603
Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella (CCCXXXVI) 1488
Tranquillo porto avea mostrato Amore (CCCXVII) 1382
Tra quantunque leggiadre donne et belle (CCXVIII) 1017
Tutta la mia fiorita et verde etade (CCCXV) 1376
Tutto 'l dí piango; et poi la notte, quando (CCXVI) 1011

Una candida cerva sopra l'erba (CXC) 874
Una donna piú bella assai che 'l sole (CXIX) 546

Vago augelletto che cantando vai (CCCLIII) 1543
Valle che de' lamenti miei se' piena (CCCI) 1325
Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi (XXIX) 155
Vergine bella, che di sol vestita (CCCLXVI) 1610

Vergognando talor ch'ancor si taccia (XX) p. 88
Vidi fra mille donne una già tale (CCCXXXV) 1484
Vincitore Alexandro l'ira vinse (CCXXXII) 1067
Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi (CIII) 478
Vive faville uscian de' duo bei lumi (CCLVIII) 1151
Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge (CCXI) 986
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (I) 5
Volgendo gli occhi al mio novo colore (LXIII) 317
Volo con l'ali de' pensieri al cielo (CCCLXII) 1595

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena (CCCX) 1358

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

PRIMA PARTE

I

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Prefazione alle rime volgari, sparse quanto alle occasioni, ma ora raccolte nel Libro che si offre ai lettori: in tutto 365 componimenti piú uno, come le trecentosessantasei giornate d'un magico e sventurato anno bisestile. Sonetto-guida posto *in limine* e scritto *après coup*, probabilmente intorno al 1350 (Rico), quando Petrarca ritorna su se stesso e comincia con pazienza e con furore a raccogliere gli «sparsa anime fragmenta» in prosa (le *nuge* latine delle lettere *Familiares*, *Fam.* XXIV 13, 1) e in versi, mentre l'organismo *in fieri* si sdoppia in una Prima e in una Seconda Parte, nella speculare frustrazione delle cosiddette rime 'in vita' e rime 'in morte' di madonna. Il testo liminare del *Fragmentorum liber*, in quell'indeterminato discrimine (medievale, trobadorico) tra sacro e profano e in sottile simmetria con la canzone che apre la Seconda Parte *I' vo pensando* circa l'assenza di scelte che vengano dall'interno (CCLXIV), è dominato da un «giovenile errore» (v. 3) e da un «meco mi vergogno» (già classico, ovidiano, v. 11) che rinviano insieme ad un unico passo delle *Confessiones* di Agostino: «Tanto igitur acrior cura rodebat intima mea quid certi retinerem, quanto *me magis pudebat* tam diu inlusum et deceptum promissione certorum *puerili errore*...» (VI IV 5); un candore puerile o uno sviamento di gioventú inseriti in quell'oscillazione, che è il frutto delle *Confessioni*, tra *qualis fuerim* e *qualis sim* (v. 4), portata dall'interno all'esterno perché appunto sia 'ascoltata' dagli altri, simili, complici, fratelli: «Sic itaque audiar» (*Conf.* X IV 6).

Sonetto su cinque rime, incrociate nelle quartine e alterne nelle terzine, a schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza di A con E, e imperfettamente con B, *-ono*, *-ogno*, *-ore*.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 23-39; Merry, *Primo sonetto*, pp. 73-79; Rico, *Para el título*, pp. 101-38; Jacomuzzi, *Primo sonetto*, pp. 41-58; Klopp, *Allitterazione e rima*, pp. 331-42; Noyer-Weidner, *Sonetto I*, pp. 327-53; Mercuri, *Tradizione letteraria*, pp. 359-66; Rico, *Prólogos al Canzoniere*, pp. 1071-104; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 23-29; Danelon, *Sogno e perdono*, pp. 101-23; Cherchi, *Vergogne*, pp. 44-66.

1. *Voi ch'ascoltate*: allocuzione denotativa di smarrimento, intonata sulle *Lamentationes* di Geremia, «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte» (I 12), da cui anche Dante in un *incipit* della *Vita Nuova* VII, *O voi che per la via d'amor passate*, in situazione stilnovistica (Cavalcanti, Dino Frescobaldi). Qui tuttavia il *Voi* di destinazione «sta sospeso da verbo» (Delminio), «non regge verbo» (Castelvetro), con una reticenza sintattica che ambiguamente trattiene il rapporto tra il *Voi* (pubblico indistinto degli ascoltatori-lettori), il *chi* del v. 7 (pubblico privilegiato dei lettori-amanti e poeti d'amore) e l'io-*auctor* (*spero*, v. 8), cfr. nota a CCCXXXII 67-68. *rime sparse*: cioè «inorganiche e occasionali» (Contini), disseminate nel tempo e raccolte in quest'opera tessuta di vari fili, questa cangiante tela che ora si offre ai lettori. Simile autodefinizione in *Fam.* I 1, 45; *Sen.* V 3 al Boccaccio («Sparsa illa et brevia iuvenilia atque vulgaria»); *Epyst.* I 1, 30-31; CCXXXIX 13-14. *il suono*: «la voce, l'espressione (non in senso fisico)» (Contini), ma con ripercussione fisica nel fitto tessuto allitterante del testo (Noferi). Lo stesso suono di sospiri nei *loci paralleli* XXIII 13, CXLIII 7-8, CCCXXXII 3-4.

2. *nudriva 'l core*: forse su rintocco ovidiano, *Met.* X 75: «cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere», detto di Orfeo (verso citato in *Sen.* III 1 al Boccaccio); cfr. note a CXXX 5 e 6.

3. *in sul*: al tempo del. *errore*: lo sviamento che anticipa il tema del sogno finale, secondo il *Liber Ecclesiasticus*, XXXIV 7: «multos enim errare fecerunt somnia, et exciderunt sperantes in illis».

4. *era ... sono*: diametralità verbale (agostiniana) sulla quale s'impernia tutto il testo. Forse incrociata l'eco di un'ode di Orazio: «Non sum qualis eram ... Desine, dulcium | mater saeva Cupidinum, | circa lustra decem flectere ... durum» (*Carm.* IV 1 3-7). Rima potenzialmente equivoca con *suono*.

5. *del vario stile*: complemento anticipato in una specie di *mise en relief* inserita nella sospensione sintattica introdotta da *Voi*. *Vario stile* che in apertura di Libro dà un contenuto alle *rime sparse*, polarizzate tra speranza e dolore, vita e morte, rinominato circolarmente in chiusura nella sestina raddoppiata CCCXXXII 35-36: «Non à 'l regno d'Amor sí vario stile, | ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto». La definizione della varietà dello stile come varietà di stati d'animo è in una lettera a Pandolfo Malatesta (1373) che accompagna una copia dei *Fragmenta* (*Sen.* XIII 11; Gesualdo). *piango e ragiono*: contemporaneità di pianto e parola, come il «parlare e lagrimar» di Ugolino, *Inf.* XXXIII 9 (Contini), il «plor e vau cantan» di Arnaut Daniel personaggio della *Commedia* (*Purg.* XXVI 142), il «piange e dice» di Francesca (*Inf.* V 126); *Tr. Mor.* II 20. Cosí il trovatore Bernart Marti, *Amar dei*, 17-18: «delh amor terrena | soven chant' e plora».

6. *vane ... dolore*: speranza e dolore sono i due poli del vario stile, che introducono *in limine* alla divisione formale del Libro, spartito tra rime 'in vita' e rime 'in morte'. Le *vane speranze* rispecchiano la *vana spes* dell'*Ecclesiastico* (XXXIV 1-7) nel rapporto *vanitas-somnia*. *Loci paralleli* in CLXXXIV 14 e *Fam.* XX 12, 3, a Lelio: «inanes spes aut metus».

7. *chi ... amore*: chi per esperienza diretta sappia che cosa è Amore, secondo la legge stilnovistico-dantesca del sonetto *Tanto gentile*, 11: «che 'ntender no la può chi no la prova» (*Vita Nuova* XXVI; Contini); CXCIII 11; *Tr. Cup.* I 80; anche nel frammento del sonetto extravagante *Che le súbite lagrime*, 4-6 (Vat. lat. 3196, c. 13*r*; Solerti, III): «Chi prova, intende; ... | pur chi non piange non sa che sia amore» (Rico).

8. *pietà ... perdono*: raddoppio nominale di marca trobadorica; Arnaut Daniel, *D'autra guiz'e d'autra razo*, 8: «Merce dei trobar e perdo» (Perugi).

9. *ben veggio*: formula agnitiva, con *ben* avverbiale rafforzativo, come in XCI 12, CLXX 12 («Et veggi' or ben»), CLXXXIV 13. *or(a)*: forte monosillabo in clausola interna, che fa eco alla rima B *-ore* in fusione fonica con le quartine. *al popol tutto*: eco non solo verbale di *Lam* III 14, «factus sum in derisu *omni populo* meo, canticum eorum tota die» (Pozzi, *Bibbia*, p. 169).

10. *favola*: motivo di chiacchiere, etimologicamente. Tema diffuso della *fabula vulgi*, scritturale (*Dt* XXVIII 37; *3 Reg* IX 7; *Tb* III 4), classico (Ovidio, *Am.* III 1 19-22) e medievale (ad inizio dell'*Elegia* di Arrigo da Settimello, 5: «Gentibus obprobium sum crebraque fabula vulgi»); si cita in particolare Orazio, *Epod.* XI 78: «Heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) | fabula quanta fui!» (Vellutello; Billanovich, *L'Orazio Morgan*, p. 134). *onde*: della qual cosa.

11. *di me ... mi vergogno*: verso «piangevole» (Castelvetro), segnato dall'allitterazione dei pronomi personali obliqui, funzionale allo stato di vergogna descritto nelle terzine (situazione fonica similare in CCIX 5). Motivo ovidiano dei *Tristia* V 1 8: «illa [le dolci rime giovanili] tamen nunc [*or*, v. 9] me composuisse piget»; in altra circostanza anche le lettere *Ex Ponto* I v 15: «Cum relego, scripsisse pudet» (Rico).

12. *e*: e così. Congiunzione che stabilisce una conseguenza diretta con la prima terzina, sottolineata dalla forte ripresa di *vergogno* con *vergogna*. *vaneggiar*: azione o funzione verbale della *vanitas* intinta nella speranza e nel dolore, con gioco etimologico fonicamente marcato dalla rima interna desultoria, alla scadenza del primo emistichio settenario, con *trovar* (v. 8, clausola al quinario). Richiami interni: «quella speranza | che ne fe' vaneggiar sí lungamente» (XXXII 9-10), «dopo le notti vaneggiando spese» (LXII 2, colloquio con Dio, *Padre del ciel*). *vergogna*: come in CCXLIV 6 (sempre in relazione al *vaneggiar*); cfr. nota a CCI 8. *frutto*: cioè la conseguenza diretta.

13. *'l pentersi*: infinito (secondo l'antica coniugazione etimologica, *Inf.* XXVII 119) sostantivato, come il successivo *conoscer*, giustapposti entrambi a *vergogna*. *conoscer chiaramente*: formula che si somma a *ben veggio* del v. 9; il messaggio corrisponde alla coppia verbale *scio et video* di *Fam.* XXIV 1, 16, in simili circostanze. Una chiarezza di vedute, depurate da «speranze» e «dolore», che forse ha un ascendente nella *Consolatio* di Boezio, I, metr. VII 20-28: «Tu quoque si vis | lumine claro | cernere verum, | ... | pelle timorem | spemque fugato | nec dolor adsit»; cfr. Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 35-37.

14. *al mondo*: su questa terra. Rapporto fonico orizzontale con *sogno* (assonanza) e rintocco in clausola interna (al settenario) con *ond(e)*, *onde*, vv. 2 e 10. *breve sogno*: è la conseguenza della *vana spes*, secondo il tema dell'*Ecclesiastico* (XXXIV 1-7), come quei «vana somnia quibus saepe deludimur» di san Girolamo (*Epist.* XXII 30). Così in *Fam.* II 9, 16: «totam michi vitam meam nichil videri aliud quam leve somnium»; CCCXXVII 9. La paronomasia *suono*, *sono*, *sogno* avvicina gli estremi del testo, coinvolgendo ogni diversa tessera nella stessa illusione.

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.

Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giú discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarme.

L'inizio del «giovenile errore» del poeta che va raccogliendo le sue «rime sparse» (I 1-3) è affidato a un sonetto dove, assente la donna, sono date le circostanze dell'innamoramento. Da una parte (prima quartina) la «vendetta» del dio d'Amore, che contro le «mille offese» d'un Amante libero, freddo e resistente, riprende l'arco con quei dardi fatti per spezzare qualsiasi difesa (tema della seconda stanza della canzone *Nel dolce tempo*, XXIII); dall'altra, in svolgimento intrecciato (seconda quartina, terzine), la *virtute* inabile a tanto assalto e la Ragione distante, metaforizzata dal «poggio faticoso et alto» (v. 12), da un'*arx rationis* remota, che dà la misura dell'impreparazione tattica di chi ancora non conosce quella guerra crudele (tema dell'omogeneo sonetto III, nonché della variante di LXV) e si trova assalito nel suo campo, come quando Ovidio dice «in castris vulneror ipse meis» (*Am.* II IX 4). Il primo momento è fondamentalmente classico, ovidiano (il selvaggio corruccio di Cupido, l'arco dalle frecce d'oro che fanno innamorare, le infallibili saette piantate *là giú* nel cuore), il secondo, con la drammatizzazione dei fatti interiori (*turbata*, *poggio faticoso et alto*, *strazio*), è marcatamente stilnovistico, con soluzioni cavalcantiane e dantesche. Cosí la rete stessa degli *auctores* classici e medievali in materia amorosa rende di per sé impossibile ogni resistenza. Il risultato della guerra perduta, come all'inizio degli *Amores* di Ovidio («Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem? | Cedamus...»), si concentra nel non-potere e nello *strazio* finale (vv. 12-13), che è parola-chiave di tutto il Libro, e che infatti sigla circolarmente uno degli ultimi componimenti dei *Fragmenta*: «Fuor di man di colui ... | che già fece di me sí lungo stratio, | mi tro-

vo in libertate, amara et dolce» (prima terzina di CCCLXIII), talché la storia di questo primo *colpo* di Amore diventa strada facendo, errando attraverso l'errore, la storia d'una 'colpa' e d'una «vergogna» annunciata (I 12).

Il testo, con tutta la sequenza I-V dell'*initium narrationis*, è presente nell'antica e perduta 'forma' Correggio del *Canzoniere* (1356-58); i sonetti II e III sono invertiti nel settimo ordinamento della 'forma' Malatesta (1371-73): momento che fuggevolmente segnala la loro intercambiabile funzionalità in apertura del Libro. Il forte avverbio di tempo *oggi* in chiusura (v. 14) pone una certa distanza rispetto a quel «colpo mortal» sceso nel cuore, con tutta la permanente impossibilità dell'Io a riabilitare se stesso dallo *strazio* patito, «del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarme» (v. 14). Perciò a ragione si è parlato d'un sonetto nato (o quanto meno rimesso in funzione) insieme al trittico esordiale nel biennio 1348-49 (Chiòrboli), o meglio 1349-50 (Rico), allorquando si materializza il progetto d'una bipartizione dei *Fragmenta*, spartiti tra «speranze» e «dolore», tra l'oscuro *furor* della situazione amorosa e la sempre rinviata chiarezza del conoscere (I 6 e 12-14).

Sonetto sullo stesso schema di quello proemiale, ABBA ABBA, CDE CDE, prevalente nel *Canzoniere* (116 occorrenze). Il ventaglio delle rime è ridotto alla bitonalità delle due sole vocali toniche *é* (quartine) ed *á* (terzine), con assonanza perfetta in CD, *-alto*, *-azio*.

BIBLIOGRAFIA: Rico, *Prólogos al Canzoniere*, pp. 1071-104; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 30-35; Tonelli, *RVF 2-3*, pp. 199-219; Noferi, *Frammenti*, pp. 41-64.

1. *leggiadra*: raffinata, e quindi crudele. Aggettivo denotativo delle prerogative del *ferus* dio d'Amore, come quando tende una «leggiadra rete» nel sonetto CLXXXI 1; in trasparenza la «saeva Cupidinis ira» (sia pure con diversa motivazione) che in Ovidio introduce l'episodio di Apollo e Dafne (*Met.* I 453), come latente preludio al tema dafneo insinuato nel sonetto V, una delle costanti immaginative dei *Fragmenta*. Situazione rovesciata nella *vendetta* di VIII 12.

2. *in un dí*: in un sol giorno, in una volta sola. *mille offese*: di resistenza ad Amore, «molte e quasi infinite» (Gesualdo), in una cifra iperbolica, antitetica all'unicità temporale di quel *dí*. La stessa situazione enunciata nella canzone *Nel dolce tempo*, XXIII 6-9, 21-26.

3. *celatamente*: di nascosto, giocando sulla sorpresa e sull'inganno (tema del sonetto III). Ricordo di Ovidio, *Am.* I II 6, dove Amore *callidus* «tecta ... arte nocet» (Rico); similmente nei *Remedia amoris*, 148: «adfluit incautis insidiosus Amor»; nel sonetto epistolare al Beccari, *Antonio, cosa ha fatto*, 5-6 (Solerti, XXII): «onde il signor, che mi solea far guerra [Amore], | celatamente entrando, mi percosse». *riprese*: ad indicare il gesto rituale di Amore armato, ricordato nella canzone XXIII 21-23, secondo l'immagine iniziale delle *Lamentationes* di Geremia, III 12: «tetendit arcum suum, et posuit me quasi signum ad sagittam», per cui nota a CXXXIII 1. L'*arco* di Amore arciere circolarmente chiude sullo stesso tema il sonetto che segue, III 14.

4. *come huom ... aspetta*: come colui che aspetta l'occasione opportuna, di luogo e di tempo, per colpire a morte (*a nocer*). L'atteggiamento temporeggiatore di Amore è verbalmente speculare a quello guardingo del designato amante, che si difende «ristretto in guisa d'huom ch'aspetta guerra» nel sonetto CX 2, un testo che riproduce appunto il fatale incontro, cfr. nota al v. 5. *luogo et tempo*: il *locus* sarà quello descritto nel sonetto IV e il *tempus* in III, *Era il giorno*. Binomio anticipatore degli archetipici spazi di Amore, quali enunciati nel sonetto che appunto comincia «Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco», con ribalta-

mento finale: «mi mostra e 'l loco e 'l tempo», cfr. note a CLXXV 1 e 14, con richiamo a «il loco e 'l tempo» di XIII 5.

5. *Era*: tempo narrativo che per posizione e giuntura *Era* ... | *quando* si trova implicato con l'attacco del sonetto che segue, *Era il giorno* ... | *quando* (III 1-3). *mia virtute*: l'energia vitale, come in Cavalcanti, «voi vedete che 'l cor ha ferite | ... | che son da lui le sue vertú partite» (*Deh, spiriti miei*, 5-8). *ristretta*: raccolta. Luogo parallelo, e quasi richiamo interno, nel citato sonetto CX 2: «ristretto in guisa d'huom ch'aspetta guerra». Lemma dantesco, *Purg.* XVII 22-23: «e qui fu la mia mente sí ristretta | dentro da sé...», in simile immagine d'assedio, che qui si precisa con le *difese* del v. 6; *Purg.* XXX 97; canzone *E' m'incresce di me*, 35-36: «Ristretta s'è entro il mezzo del core | con quella vita che rimane spenta». Si veda anche il sonetto extravagante *Quando talor*, 9-11 (Vat. lat. 3196, c. 10*v*; Solerti, VIII): «Allor però che da le parti extreme | la mia sparsa vertú s'assembla al core | per consolarlo...».

6. *per far*: segmento speculare a *Per fare* iniziale, in situazione ribaltata. *ivi*: nel cuore, tradizionale bersaglio delle frecce di Amore (dopo, altrettanto evasivamente, è detto *la giú*, v. 7). Ma la lezione *ivi* di tutti gli editori è un luogo dubbio della vulgata, per cui si veda dopo in questa nota. *negli occhi*: perché stilnovisticamente Amore passa attraverso lo sguardo, cfr. nota a III 10. Qui occhi e cuore sembrano messi sullo stesso piano difensivo, con una specie di emotiva mescolanza; ma non senza forte frizione col sonetto che segue, dove gli occhi sono il baluardo esterno e indifeso contro Amore: «Trovommi Amor del tutto disarmato | et aperta la via per gli occhi al core» (III 9-10). Di fatto l'attacco della seconda quartina è un punto sensibile, soprattutto inquietante per gli antichi commentatori. Fausto da Longiano riporta la correzione «per far ivi e no agl'occhi»; il Beccadelli nella seconda *Vita* registra per questo verso la variante *per far piangendo al suo fallir difese*, tratta da «un libro d'un grand'uomo», ma sospetta a lui stesso d'accomodamento: «non ne seppi l'origine ... pare che faccia piú chiaro il senso, mostrando che quelle difese erano non contra Amore, ma contra il demonio e i peccati suoi; e cosí non discorda da sé quando dice *Però turbata nel primiero assalto* etc., né dal sonetto seguente» (Frasso, *Studi*, p. 78). La discordanza tra il messaggio dei vv. 5-6 con III 9-10 («Trovommi Amor del tutto disarmato...») offre ancora materia di riflessione a diversi studiosi moderni, come Francesco Flamini (*Tra Valchiusa e Avignone*), «osservando che, mentre nel II sonetto il P. dice che stava in guardia (vv. 5-6), nel III dice tutto il contrario» e concludendo che «i due sonetti devono riferirsi a due momenti diversi», cosicché «in sostanza, si finisce per restare incerti» (Bellorini). Sarà dunque importante notare a questo punto che lo stato della copia manoscritta d'autore (Vaticano lat. 3195, c. 1*r*, mano del copista Giovanni Malpaghini) non è immacolato, tanto che Ettore Modigliani, eccellente editore diplomatico del 1904, legge «Per far ... 7 ne gliocchi sue difese», annotando: «parola indecifrabile; la lezione *iui* sembra da escludersi, essendo dovuta a un *nu* che traspare dal verso della pagina stessa»; pertanto il problema si sposta sul manoscritto, di lettura incertissima tra *far* e *ne*, essendo insolito anche il compendio di *et* (se di questo si tratta); forse il verso è da rileggere per intero «per far indi ne gli occhi sue difese»; come dire: tutta l'energia si era ristretta al cuore per predisporre di lí (*indi* cfr. XVI 5, XVII 14, XXIII 87, LVIII 6, XCIV 2, ecc.), o anche 'poi', le difese opportune al varco degli occhi non protetti, «quando 'l colpo mortal...», cioè troppo tardi; cfr. Martelli, *Contributi*, pp. 120-22. *sue difese*: lemma che rivela la genitura cavalcantiana dell'attacco della seconda quartina; cosí nella ballata *Vedete ch'i' son un*, 13-18: «Questa pesanza ch'è nel cor discesa | ha certi spirite' già consumati, |

i quali eran venuti per difesa | del cor dolente che gli avea chiamati. | Questi lasciaro gli occhi abbandonati | *quando*...»; cfr. CCXLI 1-2, CCLXIV 90; ancora Cavalcanti, *A me stesso di me*, 12-13: «Allor si parte ogni vertú da' miei [occhi] | e 'l cor si ferma...»; Dante, *Vita Nuova* XIV 5-6. Rima ricca con *offese*.

7. *colpo*: la percossa repentina, tipica della situazione ovidiana (*Am.* I 1 21-22), trobadorica e stilnovistica. Cosí Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres(a)*, 11-12: «Di sí forte valor lo colpo venne...»; Cavalcanti, sonetto *Voi che per li occhi*, 12-13: «Sí giunse ritto 'l colpo al primo tratto...», con la ballata *Era in penser d'amor*, vv.10, 16, 23, ecc.; come già Jaufre Rudel, *Non sap chantar*, 13-17: «Colps de joi me fer, que m'ausi, | e ponha d'amor que·m sostra | ... | ni per nuill colp tan no langui». Ma il *colpo mortal* rinvia soprattutto a Dante, *Cosí nel mio parlar*, 9-10: «non val ch'om si chiuda | né si dilunghi da' colpi mortali», come dimostra la clausola dantesca in chiusura; cfr. nota al v. 14; CXXXIII 5, CCII 11, CCXLI 5. Situazione (dantesca) parallela nel sonetto *Cosí potess'io ben*: «quel colpo, ove non valse elmo né scudo» (cfr. nota a XCV 6).

8. *ove ... saetta*: laddove si spuntava ogni freccia. Nella clausola *spuntarsi ogni saetta* un altro ricordo di Dante, *Amor, da che convien*, 74: «ch'ogni saetta lí spunta suo corso», cfr. III 13. Il dardo di Amore, che soleva un tempo spuntarsi contro il duro cuore dell'amante guardingo, è chiamato *strale* in XXIII 33-34, o dantescamente *lima* in LXV 5-7, con la descrizione della medesima circostanza, cfr. XCIII 11. Per la rima (dantesca) di *saetta* con *vendetta* si veda il distico che chiude il madrigale CXXI, sul modello del finale della canzone *Cosí nel mio parlar*, 82-83.

9. *Però*: perciò. In conseguenza di quanto enunciato nelle due quartine: per il fatto che Amore agisce *celatamente*, v. 3 (Castelvetro; come ribadito in III 9-12: «Trovommi Amor del tutto disarmato | ... | *però*») e soprattutto per il fatto che sono mancate le difese. *turbata*: la *virtute* (v. 5) confusa, sconvolta (con anticipo fonico dello *strazio* finale, v. 13). *primiero assalto*: il primo assalto amoroso, il *primum impetum* che dovrebbe fare vittoriosi (*Fam.* VIII 1, 34); come nei luoghi paralleli: «rimaser vinti nel primier assalto» (XX 14), «rime leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai» (CXXV 27-29), «I' dico che dal dí che 'l primo assalto | mi diede Amor...» (XXIII 21-22), forse su ricordo di Cino, *Madonna, la beltà*, 5: «sí che nel primo assalto l'abbattio»; Dante, *Io son venuto*, 58.

10. *tanto*: correlato a *che* del v. 11. *vigor*: forza, potenza; in rapporto allitterante con la *virtute* del v. 5, che infatti è soggetto delle terzine, cfr. CXX 3. *spazio*: di tempo (cfr. *Purg.* XI 106-7) e anche campo d'azione.

11. *potesse*: regge tanto *prender* quanto *ritrarmi* della seconda terzina, v. 13. *al bisogno*: «come richiedeva il bisogno» (Leopardi), in quel pericolo; CCI 10. *prender l'arme*: per difendersi; XXVII 3, CXXVIII 94; *Fam.* VII 13, 3: «sparsa rationis arma colligere et prostratum ac iacentem animum attollere» (Noferi).

12. *overo*: la disgiuntiva che apre la seconda terzina introduce una soluzione alternativa rispetto a *prender l'arme* della prima; o armarsi e combattere, o viceversa *ritrarsi* e fuggire (unica ovidiana possibilità di vittoria, *Rem. am.* 213-28). *poggio faticoso et alto*: immagine platonica, ciceroniana (*Tusc.* I x 20, ecc.) e boeziana (*Cons.* I 3) della rocca della ragione, l'*arcem rationis* del *Secretum* II (Carducci, cfr. Fenzi, nota 178, pp. 344-45) e delle lettere (*Fam.* XI 3, 9 e XVIII 15, 1; *Sen.* X 4), l'*arcem mentis* del *De remediis* II 114; cosí la «rocca de la mia mente» di *Conv.* II II 3, in circostanza similare, nonché la «torre | che s'apre quando l'anima acconsente» del sonetto dantesco della Lisetta (*Per quella via*, 5-6). Per l'immagine militare sottesa al testo e per la ritirata *al poggio* Castelvetro rinvia a *Lc* XXI 20-21: «Cum autem videritis circumdari ab exercitu Ierusalem, tunc sci-

tote quia appropinquavit desolatio eius. Tunc qui in Iudaea sunt fugiant ad montes...» Altro luogo *faticoso od alto* in XXXIX 5, dove pure si parla di *assalto* e di *primier salto* per fuggire (cfr. v. 9); in parallelo anche l'«alto et faticoso pregio» della sestina *Anzi tre dí* (nota a CCXIV 13), con il medesimo binomio aggettivale piú bisillabi allitteranti tra loro.

13. *ritrarmi*: ritrarre me, mettermi in salvo. Verbo attivo dipendente da *potesse* del v. 11. *accortamente*: avverbio che da solo indica l'abituale strategia della virtú (in parallelo CCLXIV 23: «Prendi partito accortamente, prendi»; in antitesi la situazione iniziale di LXV: «che mal accorto fui da prima | nel giorno ch'a ferir mi venne Amore...»), cosí come *celatamente* individua per contrasto quella di Amore, v. 3. *strazio*: per le metaforiche ferite; cfr. LIII 24, LXXI 73, LXXXII 10, CXXVIII 68, nota a CCCLXIII 10.

14. *del quale*: dal quale strazio. *oggi*: dopo tanto tempo di «strazio» e di prigionia amorosa (e di colpa). Avverbio di tempo che dà una pseudo-rima con *poggio* (in clausola alla scadenza del primo emistichio quinario, v. 12, cfr. CCCIV 4 e 12), anticipatrice della rima di *oggi* con *poggi* nelle quartine del primo sonetto dell'Aura CXCIV. Rincaro clausolare che connota spesso l'ultimo verso dei sonetti. *vorrebbe... aitarme*: vorrebbe aiutarmi, e non può. Ricordo in clausola dalla canzone di Dante *Cosí nel mio parlar*, 13: «sí ch'io non so da lei *né posso atarme*»; notabile anche la ripresa della doppia forma verbale dantesca *non so ... né posso* mediante la variante *vorrebbe, et non pò*, nonché la rima di *aitarme* con *arme* ricorrente nella stessa canzone di Dante. In parallelo: «né di duol né di tema posso aitarme» (cfr. nota a CCL 4), «et vorrei far difesa, et non ò l'arme» (quasi citazione interna con rima a distanza, CCLXIV 90).

III

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo Factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi parea da far riparo
contra' colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

Commemorazione del «giorno» dell'innamoramento, coincidente con il giorno della Passione del Salvatore nella settimana santa. È il primo testo dove è evocata la donna dei *Fragmenta*, termine d'affabulazione e di confronto, posta com'è a sostenere da sola la storia d'una passione terrena medievalmente assimilabile a una storia sacra esemplare, come Beatrice, sempre piú 'teologica' nell'itinerario mentale tracciato da Dante dalla *Vita Nuova* alla *Commedia*. Per la stessa ragione anche il «luogo» dell'amore è evocato nel sonetto che segue a chiusura d'un parallelismo cristologico che, sotto il segno dell'umiltà, equipara il *vicus exiguus* di Betlemme (*Fam*. VII 2, 3) al «picciol borgo» nativo di Laura: «ed or di picciol borgo un sol n'à dato...» (IV 12-14), talché i due testi consecutivi (e per un istante intercambiabili) dell'*initium narrationis* sono segnati agli estremi dalla morte e dalla nascita, da un tramonto e da un'aurora, dalle tenebre (evangeliche) fatte sul mondo e dalla luce che sorge, annunciando che l'inizio è anche una fine, il prologo un epilogo, a cominciare dal sonetto I. Come frammento d'un racconto, marcato da tempi narrativi, il testo ricomincia dalla cattura del destinato amante («quando i' fui preso») e dalle irresistibili (ovidiane) armi di Amore: ma già nella prima quartina tali strumenti di prigionia sono slittati su gli occhi-strali della donna («i be' vostr'occhi, donna, mi legaro», come poi nel *planctus* CCLXX 76-77), tanto raggianti da entrare in circuito con gli stessi *rai* o raggi del sole, che in tutto il Libro metaforizzano gli occhi dell'amata. Se la fronte del sonetto innova con l'ambiguità di occhi-*rai* cristologici e sapienziali, nonché con la mescolanza tra sacro e profano d'un cordoglio e d'un canto individuale che s'inquadra

nel lutto della Chiesa e di tutti nel giorno della Passione («onde i miei guai | nel commune dolor s'incominciaro»), la sirma si riallaccia direttamente ai temi piú espliciti delle quartine del secondo sonetto, e quasi le conclude con quel bersaglio raggiunto dall'*arco* e dall'infallibile *saetta* dell'arciere Amore che coglie di sorpresa (vv. 13 e 14, II 3 e 8).

Il tempo dell'innamoramento è fissato in un venerdí santo, come nel sonetto dell'undicesimo anniversario rivolto al *Padre del ciel*: «ramenta lor come oggi fusti in croce» (LXII 14). La data per intero è indicata in altro sonetto: «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile, | nel laberinto intrai...» (CCXI 12-14), con un 6 aprile che si specchia nel giorno della morte: «Sai che 'n mille trecento quarantotto, | il dí sesto d'aprile, in l'ora prima, | del corpo uscío quell'anima beata» (CCCXXXVI 12-14); cosí anche nel *Triumphus Mortis*, «L'ora prima era, il dí sesto d'aprile, | che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse» (I 133-34), nonché in quel privato documento allegato al Virgilio Ambrosiano, quel foglio anteriore di guardia che registra via via la data di morte di molti amici, della sola amata, del figlio Giovanni (1361): «Laurea, propriis virtutibus illustris et meis longum celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini M°III°XXVII°, die VI° mensis Aprilis, in ecclesia sancte Clare Avinione, hora matutina; et in eadem civitate, eodem mense Aprili, eodem die VI°, eadem hora prima, anno autem M°III°XLVIII°, ab hac luce lux illa subtracta est» (Nolhac; *Biblioteca Ambrosiana*, p. 52). Ma, come è stato notato dai commentatori cinquecenteschi forieri d'una lunga discussione, il 6 aprile del 1327 era di lunedí, cadendo quell'anno il venerdí santo il 10 aprile, cosí come di lunedí cadeva il 6 aprile 1338 commemorato nel sonetto *Padre del ciel* (LXII), con un'indicazione vasta di portata simbolica in funzione sacralizzante e come qui in controcanto all'*errore* (I 3) ai *guai* (v. 7) e all'*affanno* (LXII 12) del poeta che scrive, forse nel quadro d'una tradizione che fissava in assoluto al 6 aprile la morte di Cristo (soluzione del Calcaterra). Escluso che la data dell'innamoramento debba essere spostata al 10 aprile (soluzione del Martinelli, che comporterebbe tra l'altro una doppia cronologia contraddittoria all'interno del *Canzoniere*), rimane valida l'osservazione (Pastore Stocchi, Rico, Dotti, Santagata) secondo la quale anche questo sonetto è prospetticamente distante dall'avvenimento narrato, un testo d'anniversario *post mortem*, tanto risente dell'oscuramento di quel sole, *lux illa*, che è la donna dei *Fragmenta* (CCLXXV, CCLXXXIII, CCCXXXVIII, CCCLII, CCCLXIII): il primo anniversario negativo del 1349 per Pastore Stocchi, non discordante dal lasso di tempo 1349-50 indicato da Rico nel segno della bipartizione d'un Libro *in fieri* che inventa i propri antefatti (cfr. I e II), come è successo per le lettere *Familiares* (Billanovich). Santagata sposta ulteriormente l'attenzione sull'estate del 1351, dopo il ritorno in Provenza e dopo la stesura della nota obituaria inserita nel codice del suo Virgilio (Feo), «tenendo conto che in quell'anno il venerdí santo cadeva proprio il 6 aprile, nella primavera del 1352». È interessante notare che il Vellutello, autore d'una ristrutturazione tematica del *Canzoniere*, inverte la consecuzione dei sonetti II-III, cosí come per un momento Petrarca nella 'forma' Malatesta; cfr. introduzione a I e II.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE (mediamente diffuso nel Libro, con 65 attestazioni), con rovesciamento dei due primi versi della sirma alla maniera cavalcantiana (*Tu m'hai sí piena di dolor la mente*, testo similmente ricco di rime interne desultorie). A = B alla tonica; A assona con CE delle terzine, con complessiva soluzione fonica uniforme, *-aro*, *-ai*, *-ato*, *-arco*, piú *-ore* consonante con A.

BIBLIOGRAFIA: Calcaterra, *Nella selva*, pp. 209-45; Martinelli, *Feria sexta aprilis*, pp. 103-48; Pastore Stocchi, *Sonetti III e LXI*, pp. 3-23; Kablitz, *Era il giorno*, pp. 45-72; Rico, *Prólogos al Canzoniere*, pp. 1071-104; Noferi, *Frammenti*, pp. 65-82; Picone, *Rvf 2-3*, pp. 323-36.

1. *Era*: imperfetto narrativo anticipato da *Era* del sonetto che precede, dove lo stesso avvenimento è impostato allo stesso modo *Era* ... | *quando* (II 5-7). Luogo parallelo: «Et *era* 'l sol già vòlto al mezzo giorno, | ... | *quand' io* caddi ne l'acqua» (CXC 12-14). *il giorno*: «l'anniversario della morte di Cristo» (Leopardi) e insieme il tempo atteso da Amore (II 4), evocato ad attacco del *Triumphus Cupidinis*, «quel giorno | che fu principio a sí lunghi martiri» (I 2-3). *ch(e)*: nel quale; cfr. XXIX 22, L 1. *al sol si scoloraro*: i raggi (*rai*) del sole impallidiscono il giorno della morte di Cristo. Gli Evangelisti (Vellutello) dicono «tenebrae factae sunt super universam terram» dall'ora sesta all'ora nona (*Mt* XXVII 45; *Mc* XV 33), ma Luca aggiunge il segmento «Et obscuratus est sol» (XXIII 44), che probabilmente incoraggia anche la forte allitterazione del testo; cfr. nota a CCLXXV 1; *Vita Nuova* XXIII 5.

2. *pietà*: la *pietas* creaturale per la sofferenza d'Iddio, per cui «machina mundi dissolvetur» (secondo Dionigi l'Areopagita, evocato da Bernardino Daniello). Richiamo interno per antitesi in XLIV 9: «Ma voi che mai pietà non discolora». *Factore*: il Creatore. Il sole è 'creatura', come nel *Cantico* di san Francesco, o meglio *fattura*, come in Dante, cfr. XXIII 123, CCCLII 9, CCCLX 139. *i rai*: i raggi del sole, «in parallelo e antitesi» (Contini) con gli occhi della donna (v. 4), essi stessi metaforici *rai* d'ispirazione sacra; cfr. IX 10-11, LXXI 24, CVII 5, CXXXV 58, CLIV 9, CCCXXV 99; Lazzerini, *Allodetta*, pp. 170-71.

3. *quando i' fui preso*: preso da Amore. Movimento corrispondente a II 7, «quando 'l colpo mortal là giú discese», sottolineato sia dalla ripresa di *quando* ad inizio del verso sia dalla rima imperfetta di *preso* (alla scadenza del primo emistichio quinario) con *discese*. Luogo parallelo nel madrigale dell'Angeletta: «Allor fui preso; et non mi spiacque poi» (cfr. nota a CVI 7). La situazione è quella archetipica della tradizione letteraria trobadorica e italiana, dalla prima canzone del Notaio trascritta nel canzoniere Vaticano, «Madonna, dir vo voglio | como l'amor m'à priso» (Santagata), da re Enzo, «cosí mi stringe Amore | e àmi cosí preso» (*Amor mi fa sovente*, 18-19; P 15) e da Pietro Morovelli, «ma non credia | che preso fosse | s'io vi guardasse» (*Donna amorosa*, 57-59; PD I 377-79, ecc.) al primo sonetto della *Vita Nuova* III, «A ciascun'alma presa...» (Scherillo); ancora Dante, su motivi siciliani: «serrato forte da quella saetta | ch'Amor lanciò lo giorno ch'i' fui preso» (*La dispietata mente*, 57-58). *non me ne guardai*: altro motivo antico, trobadorico, di Amore che coglie alla sprovvista; cosí Peire Vidal, *Nulhs hom non pot*, 9-10: «Adoncs saubi pauc d'escrimir, | ni no·m gardei tro qu'eu fui pres»; Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut*, 10-11: «m'eslaissei eu vas trop amar un jorn, | c'anc no·m gardei, tro fui en mei la flama» (Scarano, *Fonti*, p. 270).

4. *ché*: spiega «fui preso» del v. 3. *mi legaro*: mi legarono, mi imprigionarono. Tema già classico degli occhi come strumento di Amore; cosí nel proemio delle *Elegie* di Properzio, I 1 1: «Cinthia prima suis miserum me cepit ocellis» (Castelvetro); anche veterotestamentario, nella preghiera di Giuditta per catturare Oloferne con le armi della seduzione: «Capiatur laqueo oculorum suorum in me» (*Idt* IX 13). Situazione stilistica affine, nella medesima sede della prima quartina, nel sonetto LXI, che fissa la memoria dell'avvenimento: «Benedetto sia 'l giorno ... e 'l loco ov'io fui giunto | da' duo begli occhi che legato m'hanno»; *Tr.*

Cup. III 91-93, cfr. nota a VIII 14. Carducci rinvia a Beatrice, con quei «belli occhi | onde a pigliarmi fece Amor la corda», *Par.* XXVIII 11-12.

5. *Tempo*: quello liturgico della Passione, evocato nel primo verso. *far riparo*: stare in guardia, sulla difensiva, secondo il tema ovidiano annunciato nel sonetto che precede. La variazione sul tema «non me ne guardai» (v. 3) è sottolineata da *enjambement* in contesto allitterante, *parea ... riparo | contra ... però*.

6. *contra' colpi d'Amor*: evocazione del *colpo* annunciato nel sonetto che precede, II 7. Lo stesso primo emistichio in XLIV 11: «*contra l'arco d'Amor*, che 'ndarno tira». *però*: perciò, come in II 9. *m'andai*: verbo medio d'intensa partecipazione, quasi 'andai raccolto in me stesso', come in LXIX 11. L'*enjambement* posto tra *m'andai* e *secur* pone una lacerazione psicologica nell'atteggiamento dell'Io che narra. Rima ricca con *guardai*.

7. *secur(o)*: per latinismo costante nel Libro, VI 6, XLII 1, LX 5, CLIII 12, CLXXVI 3 («vo securo io»), ecc., qui in tessuto fortemente allitterante. Nella vulgata (Vat. lat. 3195) a tutte lettere *securo*. *senza sospetto*: la stessa circostanza di «soli eravamo e sanza alcun sospetto» di Paolo e Francesca (*Inf.* V 129), «altro celeberrimo innamoramento per sorpresa» (Contini). Cosí nel vicino sonetto VIII 7 e in CXX 7, nella stessa posizione all'interno delle quartine. Nell'*incipit* di LXV una variazione dello stesso messaggio: «Lasso, che *mal accorto* fui da prima | nel giorno ch'a ferir mi venne Amore...». *onde*: per la qual sicurezza e mancanza di timore. *guai*: lamenti, gemiti (poetici, intonati all'implicito *planctus* creaturale dei vv. 1-2), come quelli dei gru che «van cantando lor lai» nel canto di Francesca, *Inf.* V 46-48. Sempre il lemma in quest'antica accezione nel Libro, XXIII 65, XXXVII 96, LIII 11, LXVIII 2, CCXCVI 12, ecc.

8. *commune dolor*: il lutto generale nella commemorazione della morte del Salvatore. Nell'*incipit* del *planctus* di Guittone per ser Jacopo da Leona: «Comune perta fa comun dolore, | e comuno dolore comun pianto» (Santagata). Il *dolor* fa eco interna a *sol* e ad *Amor*, alla medesima scadenza del primo emistichio settenario (vv. 1 e 6), poi ribattuta nel primo endecasillabo *a minore* delle terzine, «Trovommi Amor» (v. 9), con marcata fusione interna tra fronte e sirma nonché anticipo della rima D, *-ore*. La forma *commune* è un altro latinismo del testo. *s'incominciaro*: incominciarono. Altro verbo medio, come *m'andai*, v. 6.

9. *Trovommi*: mi trovò, mi sorprese (con posposizione del pronome atono ad inizio di periodo, secondo la *lex* Mussafia, come in CCCII 1, o in XI 7, ecc.). *disarmato*: traduce l'*inermis* ovidiano, con anticipazione del tema della slealtà guerriera di Amore dichiarato all'inizio della seconda terzina, cfr. nota al v. 12. Sempre *disarmato* è l'amante ricordando l'avvenimento vent'anni dopo: «Qual mio destin, qual forza o qual inganno | mi riconduce disarmato al campo, | là 've sempre son vinto?» (CCXXI 1-3, sonetto d'anniversario); luogo parallelo in *Tr. Pud.* 13-14: «non mi debb'io doler s'altri mi vinse | giovene, incauto, disarmato e solo», cfr. CCLXX 90.

10. *et aperta ... core*: e trovò aperta la via al cuore attraverso i miei occhi. Soluzione fortemente innovativa rispetto al *topos* dell'aggressione amorosa, francese e siciliano, come si specchia nell'*incipit* di Cavalcanti «Voi che per li occhi mi passaste 'l [con la variante *al*] core» (Carducci) e nel sonetto *Un amoroso sguardo*, 9-10: «sí dolce sguardo | d'entro degli occhi mi passò lo core». Altre variazioni sul tema in XCIV 1 e CCLXXXIV 14, cfr. nota a CCVII 81. La coordinazione (zeugma sintattico) che fa dipendere *-mi* enclitico e *aperta la via* da *Trovò(mmi)* rimarca verbalmente l'identità dell'azione, perché la difesa dell'amante sta essenzialmente negli occhi; cfr. II 6, LXXXIV 5.

11. *che ... uscio et varco*: i quali miei occhi sono diventati porta (di dolore) e

passaggio di lacrime a fiotti (non piú di «spiriti visivi, ma di lagrime solamente», Castelvetro). Immagine affine in *Par.* XXVI 14-15: «li occhi, che fuor porte | quand'ella entrò col foco ond'io sempr'ardo» (Santagata; Carducci cita «al dolor fenestra» delle Arpie, *Inf.* XIII 102); per la dittologia interessante «son d'ogni tormento *ostale e chiave*» del sonetto *O voi che per la via* (*Vita Nuova* VII). Ma trattandosi dell'aggressione di Amore e dei suoi effetti devastanti sarà opportuno ricordare anche la similitudine (qui imponente metafora) di Guinizzelli nel sonetto *Lo vostro bel saluto*, probabile capostipite delle variazioni cavalcantiane: «*Per li occhi passa* [Amore] come fa lo trono, | che fer' per la fenestra de la torre | e ciò che dentro trova spezza e fende» (vv. 9-10, nota al v. 10). Richiamo interno nella canzone 'in morte' CCLXX 48-49, dove si richiede ad Amore di ripetere l'avvenimento: «fa' ch'i' ti trovi al varco, | onde senza tornar passò 'l mio core».

12. *però*: probabilmente questa volta con significato avversativo, non causale come al v. 6. *al mio parer*: intercalare arcaico, formula transalpina, già rigenerata da Cavalcanti nella ballata «In un boschetto trova' pasturella | piú che la stella - bella, al mi' parere»; cosí anche nell'*incipit* del sonetto «Vedeste, al mio parere, onne valore»; Amico di Dante, *La gioven donna*, 26 (PD II 706). *non li fu honore*: tema ovidiano della villania del guerriero Amore (cfr. II 3), anticipata alla lettera al v. 9: «nec tibi laus armis victus *inermis* ero» (*Am.* I II 22), e anche «Gloria pugnantes vincere maior erat» (II IX 6; Carducci). Diffuso motivo trobadorico, ripreso dal Notaio nell'ultima terzina (e quanto alla posizione il riferimento può essere stringente) del sonetto *Chi non avesse*: «Certo l'Amor[e] fa gran villania, | che no distringe te che vai gabando; | a me, che servo, non dà isbaldimento»; cfr. Bernart de Ventadorn, *Bel m'es qu'eu chan*, 8-10: «Amors, e cals onors vos es | ... | s'aucizetz celui c'avetz pres...?» (Santagata, che cita anche l'*incipit* di Meo Abbracciavacca, «Amore amaro, a morte m'hai feruto: | tuo servo son, non ti fi' onor s'i' pèro», e il *Mare amoroso*, 3-4); Cino, *Prego 'l vostro saver*, 14: «ma se m'ancide, no·lli fie onore» (Capovilla).

13. *saetta*: la stessa freccia di Amore implicata con II 8; qui in rapporto fonico (pseudo-rima interna) con *sospetto*, alla scadenza del primo emistichio settenario; cfr. LXI 7. *in quello stato*: in quella condizione di persona inerme (v. 9).

14. *a voi ... non mostrar*: infinito dipendente da «non li fu honore», giustapposto senza mediazioni all'azione parallela di Amore nel *ferir me*, v. 13. *armata*: pone una pseudo-rima desultoria (al quinario) con C delle terzine nel quadro della prefissata opposizione tematica di *disarmato* con *voi armata*, cfr. nota a II 14. Si pensa alla situazione dantesca della canzone *Amor, da che convien*, 71-75: «E questa sbandeggiata di tua corte, | signor, non cura colpo di tuo strale: | fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale | ch'ogni saetta lí spunta suo corso [cfr. nota a II 8]; | per che l'*armato cor* da nulla è morso». Altro tema letterario antico, trobadorico (cfr. L 39-42, LXV 14; Scarano, *Fonti*, pp. 279-71). *pur*: neppure (dopo negazione).

IV

Que' ch'infinita providentia et arte
mostrò nel suo mirabil magistero,
che crïò questo et quell'altro hemispero,
et mansüeto piú Giove che Marte,

vegnendo in terra a 'lluminar le carte
ch'avean molt'anni già celato il vero,
tolse Giovanni da la rete et Piero,
et nel regno del ciel fece lor parte,

di sé nascendo a Roma non fe' gratia,
a Giudea sí, tanto sovr'ogni stato
humiltate exaltar sempre gli piacque;

ed or di picciol borgo un sol n'à dato,
tal che natura e 'l luogo si ringratia
onde sí bella donna al mondo nacque.

Al sonetto sul «giorno» dell'innamoramento, segnato in apertura dalle tenebre del tempo liturgico della Passione (III), tiene dietro su registro affine questo testo sul «luogo» della nascita di quel sole metaforico che è la donna dei *Fragmenta*; un luogo che emerge in chiusura (seconda terzina) come ultimo gesto della magnificenza di Dio, che come Creatore trae dal nulla il cielo e la terra (prima quartina) e in quanto Salvatore fatto uomo squarcia il *velamen* delle antiche profezie mosaiche, sceglie tra gli umili i suoi testimoni; cosí gli apostoli Pietro e Giovanni, chiamati dalla «rete» del mondo, eletti tra i «piscatores rusticos inopes et indoctos» di Galilea (seconda quartina). Proprio sul tema di Cristo *magister humilitatis* (*Fam*. VII 2, 3 e 16, «de vera humilitate»), qui sottilmente a cavallo tra la fronte e la sirma del sonetto, è incentrato il parallelismo cristologico enunciato nelle terzine a fusione del sacro e del profano (come in III e come nel dittico CCCLVII-CCCLVIII posto in fine del Libro), dove il *vicus exiguus* di Betlemme in Giudea, senza oro e senza gemme («di sé nascendo a Roma non fe' gratia»), è l'icona sacra di quel «picciol borgo» da cui sorge il fulgore che illumina il mondo, nonché le carte di questo Libro che nasce: «ed or di picciol borgo un sol n'à dato...» (v. 12); un punto d'uscita dove forte è l'emozione proveniente dal canto XI del *Paradiso*, felicemente avvertita da Bernardino Daniello, con l'immagine del Santo di Assisi come Francesco-sole sorto ad Oriente per dar conforto alla terra, similmente nel quadro del disegno e della meravigliosa *providentia* del Padreterno: «Di questa costa ... nacque al mondo un sole...» Sempre dantesca è la contiguità del luogo privilegiato voluto da Dio con il nome della donna, se si

pensa al nome e alla città di Beatrice ad inizio della *Vita Nuova* (VI 1-2), dove Dante congiunge la «volontade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima» con la memoria di quella «cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire...»: città in fine «dolente» senza di lei, quando «Ell'ha perduta la sua beatrice» (*Deh peregrini*, XL). Un contatto del beato luogo e del nome benedetto che qui si riproduce nella sequenza di questo sonetto con quello che segue *Quando io movo i sospiri* (V), portatore della tematica stilnovistica delle parole dette in «loda» di madonna.

In assenza di indizi per la datazione del testo, che comunque appare nella 'forma' Correggio insieme al gruppo I-V dell'*initium narrationis* (cfr. II), è utile notare l'affinità tematica e verbale con la lettera *Familiare* VII 2, non datata, ma riferibile insieme alle altre del libro settimo agli anni 1347-52 (Wilkins, *Correspondence*, pp. 60-61; Santagata). Sarà opportuno ricordare altresí il passo d'una lettera del Beccadelli a Carlo Gualteruzzi del 1561, dove l'infaticabile biografo e raccoglitore di carte petrarchesche scrive, insieme alla registrazione di un'interessante variante per l'ultima terzina del sonetto *Movesi il vecchierel* (XVI): «Mi è ancho stato detto che 'l sonetto che comincia *Que' che infinita providenza* etc. sta in un altro modo et che non fu fatto per madonna Laura, ma fu una risposta a Gherardo, suo fratello; et mi hanno detto di mandarmi l'uno et l'altro» (Frasso, *Studi*, pp. 9-10). Un'implicazione mai esplorata con la «bella donna» che si è spenta nel sonetto a Gherardo (secondo il Foresti) «La bella donna che cotanto amavi» (XCI)?

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come *Era il giorno* (III). Assonanza di A con E, *-arte*, *-acque*; la stessa vocale tonica *á* nelle terzine, con la rima D *-ato* coincidente con C del sonetto che precede.

1. *Que' ch(e) ... arte*: Dio, «per bellissima circollocuzione [cfr. XLIV 1], ... il quale essendo egli infinito, mostrò egli simigliantemente infinita providenzia e grandissimo arteficio ... ne la meravigliosa sua opera, che fu questa bellissima fabrica del mondo» (Daniello). L'*arte* è sapere e abilità creativa, come in *Inf.* XIX 10-12: «O somma sapïenza, quanta è l'arte | che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo, | e quanto giusto tua virtú comparte!»; la *providentia* è l'effetto dell'immaginazione provvidenziale del Sommo Artefice, nel cui nome si apre anche il canto di san Francesco, evocato in chiusura (cfr. nota al v. 12), *Par.* XI 28: «La provedenza, che governa il mondo», su ricordo di *Sap* XIV 3: «Tua autem, pater, providentia, gubernat».

2. *mostrò*: fece apparire (per la prima volta dal nulla). *mirabil magistero*: è la meravigliosa azione del *Magister*. Calcata allitterazione che segna la prima quartina, da *mostrò* a *mansüeto*.

3. *criò*: creò (forma anche dantesca, cfr. IX 12, CXXXVIII 6; *Inf.* XI 63). Sull'eco di «In principio creavit Deus caelum et terram» del *Liber Genesis* I 1, dove il cielo è evocato in termini classici da Giove e da Marte (v. 4) e la terra dai due emisferi terrestri. *questo ... hemispero*: occidente e oriente, la terra tutta. Designazione frazionata che ricorda *Par.* I 44-45: «tutto era là bianco | quello emisperio, e l'altra parte nera...».

4. *et mansüeto ... Marte*: e fece l'astro di Giove piú mite di quello di Marte (il verbo reggente è ancora *criò*). Per i diversi influssi astrali di Giove benigno e di Marte maligno (cfr. nota a CCCXXV 65, nonché i sonetti 'meteorologici' XLI e XLII), per i quali s'intravede «tutta la varietà del mondo» (Gesualdo), nonché la *providentia* del Creatore (Castelvetro), Daniello rinvia al *Somnium Scipionis* di Cicerone: «est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor, qui dicitur Io-

vis; tum rutilus horribilisque terris, quem Martium dicitis» (= *Rep.* VI XVII 17); Giove *salutaris*, tra l'ardore di Marte e il rigore di Saturno, già in Plinio, *Nat. hist.* II 6; anche il Boccaccio, *Filostrato* III 76-77: «Tu Giove ... mansueto | sovente il rendi ... | Tu 'l fiero Marte al tuo piacer benegno | ed umil rendi» (Santagata, che vede un rapporto col giovane Boccaccio napoletano, per la verità contestualmente poco stringente, cfr. nota al v. 14). L'aggettivo *mansueto* è cristologico (*Mt* XXI 5), e sottilmente anticipa il tema dell'umiltà della prima terzina, v. 11.

5. *vegnendo in terra*: in quanto Dio fatto uomo. *a 'lluminar le carte*: a illuminare, per rischiarare «l'antiche mosaiche carte» (Vellutello), le scritture profetiche veterotestamentarie, sul modello delle formule evangeliche «Ut Scriptura impleretur», o «ut consummaretur Scriptura», «Facta sunt enim haec ut Scriptura impleretur» (*Io* XIX 24, 28, 36, ecc.). Il verbo *(i)lluminar* si oppone a *avean ... celato* del v. 6, per cui il raccordo semantico (Zingarelli, che per altro legge «in terra alluminar») con *Purg.* XI 80-82 non può valere che a livello di ambigua combinazione fonica: «quell'arte | ch'alluminar chiamata è ... piú ridon le carte».

6. *ch'avean ... il vero*: che avevano per tanto tempo [*molt'anni*, CCXCVI 4, CCCLIX 61], «infin a quel tempo ch'egli venne in terra» [*già*, Gesualdo], nascosto il vero (prima che Cristo lo rivelasse). Ricordo delle parole di san Paolo, «ut impleam verbum Dei: mysterium quod *absconditum fuit a saeculis* et generationibus, nunc autem manifestum est» (*Col* I 26). La Rivelazione di Cristo solleva il *velamen* delle oscure profezie del Vecchio Testamento.

7. *tolse ... Piero*: il verbo corrisponde a *vocavit* dei Vangeli, «Iesus iuxta mare Galilaeae vidit duos fratres, Simonem qui vocatus Petrus, et Andream fratrem eius, mittentes rete in mare (erant enim piscatores) ... Et procedens inde vidit alios duos fratres, Iacobum Zebedaei et Ioannem ... et vocavit eos. Illi autem statim, relictis retibus et patre, secuti sunt eum» (*Mt* IV 18-22, Benavides; *Mc* I 16-20; per la 'vocazione di Pietro' Vellutello richiama *Lc* V 10-11). Parallelo verbale sul tema dell'umiltà (cfr. v. 9) in *Fam.* VII 2, 6: «Ipse David ... adolescentulus pastor erat, quando electus est a Domimo et *sublatus de gregibus* ovium». *da la rete*: dalla rete dei pescatori (e dalle panie del mondo, dal *laqueus* e dall'*antica rete* della seduzione terrena, *Purg.* XXXII 6).

8. *regno del ciel*: il *regnum caelorum* delle Scritture. *fece lor parte*: altro rintocco evangelico, secondo *Io* XIII 8, «Si non lavero te, non habebis partem mecum» (Carducci). Tema del «luogo» predestinato, svolto nelle terzine in rapporto rovesciato tra cielo e terra.

9. *di sé ... non fe' gratia*: quando nacque non fece grazia di sé a Roma. Elemento prolettico è *di sé*, che interrompe il parallelismo dei due gerundi *vegnendo* (v. 5) e *nascendo* ad attacco delle terzine, che con le quartine fanno un periodo sintattico piú fuso di quanto sia apparso fin qui. Di fatto tutti gli editori mettono punto fermo dopo *parte* (v. 8), di modo che *tolse* sembra conseguenza di *vegnendo in terra*, laddove sono due atti provvidenziali posti sullo stesso piano; è possibile invece che *tolse* (v. 7) valga quanto *criò* (v. 3) dentro una somma di coordinate con relative decrescenti, dove *vegnendo in terra* presuppone una *e* ('e venendo in terra ... tolse'), del resto virtualmente presente nella finale di *Mart-e* del v. 4 (uno dei tanti indizi dell'inosservata complessità sintattica petrarchesca). Corrispondenza interna dei vv. 9-11 con *Fam.* VII 2, 3-15: «Quis enim ... non advertat quantum magister humilitatis Cristus humilia semper amaverit? [cfr. vv. 10-11] ... Poterat non in Bethleem vico exiguo, sed Rome cui Iudea inter ceteras serviebat, et in thalamo aureo nasci» (Castelvetro).

10. *a Giudea sí*: ma fece grazia di sé a un «picciol borgo» della Giudea. Cosí le Scritture: «Et tu, Bethlehem Ephrata, parvulus es in millibus Iuda; ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israel» (il profeta Michea, V 2; *Mt* II 6). Il monosillabo *sí* alla scadenza del primo emistichio quinario pone un forte rintocco fonico con *Que'* e con *sé* del testo (vv. 1 e 9), come ulteriore indizio di fusione tra fronte e sirma. *sovr'ogni stato*: sopra qualsiasi altra condizione; cfr. III 13, V 5.

11. *humiltate exaltar*: *oxymoron* già scritturale; «qui se humiliaverit, exaltabitur» (*Mt* XXIII 12), «Lux et sol ortus est, et humiles exaltati sunt» (*Est* XI 11), da cui anche l'antitetico «umile e alta» della Vergine in *Par.* XXXIII 2; cfr. nota a CCCLXVI 41.

12. *di picciol borgo ... n'à dato*: da un *vicus exiguus* (*Fam.* VII 2, 15) e *parvulus* ora Dio ha fatto grazia a noi [*n(e)*] d'un sole... La tessitura linguistica e la situazione dell'ultima terzina rimandano, come accennato, alla nascita di san Francesco in *Par.* XI 49-54: «*Di questa costa*, là dov'ella frange | piú sua rattezza, *nacque al mondo un sole* | ... | Però chi d'esso loco fa parole, | non dica Ascesi, che direbbe corto, | ma Orïente...» (cfr. v. 14). Per il tema del luogo privilegiato (come in VIII 1-3, e nei sonetti 'in morte' che ripercorrono mentalmente il luogo della nascita, CCCXX 1-2, CCCXXI 12-14; *Tr. Mor.* II 163-65) fa da connettivo *Mt* XIII 43: «Tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris». In questo sonetto è posto il tema della donna-sole che attraversa tutto il Libro (IX 10, XC 12, C 1-2, CXXXV 54-55, CLIII 14, CLXXV 9, CCXLVIII 3, CCCVI 1, ecc., cfr. nota a CCCVIII 13), intrecciato con quello degli occhi-*rai* del sonetto II. Il *borgo* secondo il Flamini (GSLI, XXI [1893], pp. 353 sgg.) sarebbe Caumont, sotto i colli tra Sorga e Durenza, a sud di Avignone; per Nino Quarta invece Thor (*A Valchiusa in cerca d'un colle*, in «La Rassegna», XLV [1937], pp. 133-51), vicino a un antico castello dei de Sade, nel quadro d'una piú che fantasiosa e interessata identificazione d'un de Sade di Laura con Laura de Noves, moglie di Ugo de Sade, ancora sostenuta da Jones (1984 e 1992).

13. *tal ... si ringratia*: un sole siffatto che la natura (ministra d'Iddio) e il luogo (creato dalla *providentia* e dall'*arte* divina) sono ringraziati, per aver fatto nascere una donna cosí bella (v. 14). Luogo parallelo in LXXII 22-23: «Poi mi rivolgo ... | ringratiando Natura e 'l dí ch'io nacqui»; similmente Dante, *Conv.* III IV 7: «E cosí non dovemo lodare l'uomo per biltate che abbia ... ma dovemo lodare l'artefice, cioè la natura umana, che tanta bellezza produce ne la sua materia quando impedita da essa non è» (Castelvetro). Rima derivativa con *gratia*.

14. *onde*: dai quali, «Si riferisce a *natura* ed a *luogo*» (Carducci). *al mondo nacque*: formula internamente richiamata nel sonetto 'in morte' *Sento l'aura*, «i dolci colli | veggio apparire, *onde 'l bel lume nacque*» (CCCXX 1-2), dove retrospettivamente è evocato il luogo nativo della donna del Libro nel paesaggio di Valchiusa. Per Santagata la terzina finale documenta uno degli «incroci» col Boccaccio napoletano, *Filostrato* III 85, 1-2: «benedico Iddio | che tanto cara donna diede al mondo», ma contestualmente eclissato dalla forte suggestione dantesca di *Par.* XI 49-50; cfr. nota ai vv. 4 e 12.

V

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
laudando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato real, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: Taci, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Cosí laudare et reverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza et d'onor degna:

se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptüosa vegna.

Sonetto della rivelazione del «nome» di madonna, impresso nel cuore e chiuso nella memoria, ma pronunciabile respirando e sospirando; un nome di persona di per sé insignificante, e invece qui medievalmente sovraccarico di significati, come i nomi di Domenico, Felice e Giovanna per Dante nel *Paradiso* (XII 67-70, 79-81), che annunciano «in costrutto» la loro essenza; oppure come quel trisillabo sacro che forma il *nomen dulce* di *Ma-ri-a*, analizzabile in ogni componente, che è bello pronunciare in un abbraccio vocale per Giovanni di Garlandia nell'*Epithalamium Beate Virginis Marie*, perché l'amante ama il nome dell'amato e «pro corpore vocem | complectens aliquo servat amata modo» (VI 409-422). Anche in questo testo una trinità sillabica fa il dolce nome della donna, avvertibile nel percorso di senso secondario dentro il corpo della scrittura primaria portato dalle sillabe iniziali delle voci *LAUdando*, *REverire* e *TAci* disseminate nelle quartine, sillabe sostitutive dell'oggetto d'amore. Le prime due parole annunciano la «laude» (stilnovistica, formulata già nell'*incipit* di Guinizzelli «Io voglio del ver la mia donna laudare») e quella *reverenza* che ha il suo piú suggestivo ascendente nella «reverenza che s'indonna | di tutto me, pur per *Be* e per *ice*» di Beatrice, anche lei evocata con gli estremi del suo nome in un processo conoscitivo abbreviato (*Par.* VII 13-14). La terza parola impone invece un divieto, «ma: Taci», sempre stilnovistico, assimilabile al silenzio davanti a un femminile miracolo in terra, per cui «ogne lingua deven tremando muta» nel testo piú famoso della *Vita Nuova* (*Tanto gentile*, 3; XXVI). Cosí il nome appena nato muore sulle labbra. Quale nome? S'intende comunemente *Laureta*,

con un suffisso affettivo *-eta* tanto della Provenza (Zingarelli) quanto del Veneto: tutte zone ben frequentate dall'autore e perciò plausibile. Tuttavia, se la *T* di *Taci* in posizione iniziale necessariamente si neutralizza e non può essere che una consonante semplice, è vero altresí che la parola sintattica *ma: Taci* comporta il cosiddetto raddoppiamento fonosintattico toscano e suggerisce nel testo, provvisto d'una sua sotterranea dimensione acustica («ma: Taci, *grida* 'l fin»), una doppia *t*; talché non fa meraviglia che senza problemi il Boccaccio, da buon lettore e da buon fiorentino, scandisca in realizzazione fonetica il nome di *Lauretta* sia nel sonetto in morte di messer Francesco (vistosamente modellato sul *planctus* per Sennuccio del Bene, CCLXXXVII), in rima nientemeno con la *Fiammetta* destinataria dell'*Amorosa visione* (*Or sei salito*), sia nel *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia*, stimando per altro che sia un nome 'allegorico': «Et quamvis in suis quampluribus vulgaribus poematibus in quibus perlucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstrarit amasse ... Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo» (*Opere*, V, vol. I, p. 908). L'ambiguità *in re ipsa* tra scrittura e pronuncia, tra desiderio vocativo e censura, rende ancora piú importuna l'ipotesi di recenti esegeti secondo la quale «il nome è scomposto per due volte ... nelle quartine e nelle terzine»: o come LAU-RE-TA (Fenzi) o come LAU-RE-A (Chiappelli, Santagata), senza evidenza nella sirma né per l'una né per l'altra soluzione, sfuggendo sia la sillaba interna di *morTAl* (v. 14) sia a maggior ragione l'iniziale di *Apollo* (v. 12) alla legge delle quartine: il tutto per di piú nel contesto della seconda terzina, dove si realizza il silenzio imposto dalla negatività del fonema *TA* (non a caso ribattuto dalle parole *alTA* e *morTAl*, che in un sistema di relazioni timbriche suonano come altri convergenti divieti) e adeguato alla «troppo alta matera» intrapresa, di per sé ineffabile. La sciarada del nome che cerca la cosa si esaurisce entro la fronte del sonetto. La prima terzina rilancia infatti il fonetismo significante di *LAUdando* e di *REal* (vv. 3 e 5), sciolto nelle due azioni dei verbi *LAUdare* e *REverire* (v. 9), ulteriormente raddoppiate dalla parola-chiave *reverenza*, nonché da quel duplicato semantico di *laus* che è *onor* (v. 11) dentro un gioco sottile a chiasmo; dopodiché l'invocazione s'interrompe, perché il poeta, pur duplicando la tensione (v. 6), parlando della sua donna dantescamente non crede «sua laude finire» (*Donne ch'avete*, 3) né raggiungere a parole l'oggetto desiderato. Cosí la donna dei *Fragmenta*, alla quale non si vorrà negare la storicità iniziale operante su altro piano, è nascosta fin dalla soglia del Libro dentro una cifra sfuggente, dentro un innovativo *senhal* aperto a varie combinazioni: un significante puro interpretato dall'autore via via evasivamente come il *laurum*-alloro sempreverde della favola di Apollo, doppio di sé, e di Dafne («Dapnes enim grece ... latine laurus est», secondo una pseudo-etimologia di Isidoro e di Uguccione enunciata nella *Collatio laureationis*, funzionante in questo caso), come *l'auro*-oro-chioma d'un corpo femminile toccato sempre solo a brani, come *l'aura*-vento-spirito-respiro, come la *laurea* che mondanamente incorona i poeti e consacra la poesia, come *l'aurora* d'una cristiana rinascita del giorno contro le tenebre-peccato della notte, e infine come «*Laura* mia» e «*Laurea* mia» (CCCXXXII 50, CCXXV 10), in virtú dell'ambiguità del grafema *laura*, dentro un intreccio simbolico di cultura e di natura.

A cominciare circa dalla metà del Cinquecento è invalso il vezzo editoriale di evidenziare le sillabe del nome mediante caratteri maiuscoli nei vv. 3, 5, 7 e 9: una fuorviante prolissità che l'autografo Vaticano (qui ripristinato nelle sue intenzioni) non autorizza, evitato dagli antichi commentatori fino al Castelvetro, pur consapevoli dell'artificio; un vizio che contrasta con la disseminazione foni-

ca del nome operata variamente in tutto il *Canzoniere* in un flusso ininterrotto di suoni e di timbri allusivi.

Sonetto su quattro rime, a schema ABBA ABBA, CDC CDC, con terzine uguali e simmetriche di non frequente impiego nel *Canzoniere* (10 occorrenze). Coincidenti alla tonica A (monosillabico) e B, *-oi*, *-ore*.

BIBLIOGRAFIA: Chiappelli, *Sermo lauranus*, pp. 47-85; Noyer-Weidner, *Il nome di Laura*, pp. 293-309.

1. *Quando io movo i sospiri ... voi*: quando sospirando vi invoco; con sospiri, tipici dell'amante (cfr. I 2), trasformati nel respiro necessario all'articolazione del nome. Sembra una trasposizione soggettiva e volitiva dell'atteggiamento di Cavalcanti davanti all'epifania dell'amata nella ballata *Veggio negli occhi*, 13-19: «Là dove questa bella donna appare | s'ode una voce che le vèn davanti | e par che d'umiltà il su' nome canti | sí dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare, | sento che 'l su' valor mi fa tremare; | e *movonsi nell'anima sospiri* | che dicon...» Attacco similare con *Quando...* nel vicino sonetto XIII, sempre sul tema della lode di madonna. *a chiamar voi | e 'l nome*: per invocare il vostro nome. Si dice comunemente «endiadi»: ma il *voi* e il *nome* sono separati mediante un *enjambement* che raddoppia la lunghezza di quell'invocazione, indicando il *voi* tutta l'essenza della donna e il *nome* una delle tante sue meraviglie; cosí nel primo sonetto 'in morte' *Oimè il bel viso*, dove il doppio *voi* che apre le terzine contiene tutte le grazie di madonna elencate nelle quartine (CCLXVII). Anche il verbo *chiamare* è stilnovistico; cosí Dante, *Venite a intender li sospiri miei*, 9-10: «Voi udirete lor [i *sospiri* iniziali] chiamar sovente | la mia donna gentil»; anche nella stanza di canzone *Sí lungiamente*, 11-12: «ed escon for [i *miei spiriti*] chiamando | la donna mia» (*Vita Nuova* XXXII e XXVII). Luogo parallelo nella grande canzone di nostalgia *In quella parte*: «né 'l nome d'altra ne' sospir' miei chiamo», forse su cadenza ciniana, cfr. nota a CXXVII 98.

2. *nel cor mi scrisse*: variante moderna del tema trobadorico e siciliano di Amore che s'imprime e dipinge nel cuore dell'amante; ma la 'scrittura' è dantesca; cosí nelle terzine del sonetto della *Vita Nuova* XXXIX, che appunto comincia «Lasso! per forza di molti sospiri, | che nascon de' penser che son nel core»: «Questi penseri, e li sospir ch'eo gitto, | diventan ne lo cor sí angosciosi, | ch'Amor vi tramortisce, sí lien dole; | però ch'elli hanno in lor li dolorosi | *quel dolce nome di madonna scritto...*», in sintonia con la canzone *Lo doloroso amor*, 15-17: «Quel dolce nome, che mi fa il cor agro, | tutte fiate ch'i' lo vedrò scritto | mi farà nuovo ogni dolor ch'io sento». Interessante anche la prosa della *Vita Nuova* XXXIX 3: «tutti quasi [i *sospiri*] diceano nel loro uscire quello che nel cuore si ragionava, cioè lo nome di quella gentilissima». Grande variante dell'immagine dello *scriptum* indelebile nella memoria è nella prima stanza della canzone *In quella parte*, CXXVII 7-9.

3-4. *laudando ... accenti suoi*: «Il suono delle prime lettere di questo nome ... s'incomincia a udire fuori delle labbra lodando, cioè non è altro che il suono della prima sillaba di *laudare*; e però dice il poeta che chi proferisce il nome della sua donna, la incomincia a lodare col suono stesso delle prime lettere» (Leopardi). L'anticipo o *mise en relief* di *laudando* corrisponde al movimento articolatorio dell'amante («Piú volte già per dir le labbra apersi, | poi rimase la voce in mezzo 'l pecto...», XX 9-11), che da una sillabazione interiore passa ad una vera fonazione e che dice *lau-* prima che LAU- sia il suono della prima sillaba; per cui giustamente il Chiòrboli: «*nel cor* e *di fore* contrapposti», con contatto formalizzato dalla rima desultoria alla scadenza interna del primo emistichio settenario del v. 2.

5. *stato real*: condizione regale, sottilmente antitetica al tema dell'*humilitas* del testo precedente (IV 10-11), con aggettivo connotativo della donna del Libro, che è «alma real, dignissima d'impero» nel primo sonetto delle rime 'in morte' (CCLXVII 7) e di «real costume» (CCXLVIII 10); forse non diverso lo «stato gentile» di Beatrice nella canzone che apre le nuove rime della lode, *Donne ch'avete*, 11: «ma tratterò del suo stato gentile» (*Vita Nuova* XIX); un *regalmente* in condizione di *humiltate* spirituale accompagna del resto sia san Francesco (*Par.* XI 91, cfr. IV) sia Beatrice (*Purg.* XXX 70). Il fonema iniziale di *real* fornisce la sillaba «che 'ncontro poi», la seconda sillaba *-RE-* del nome; ma la successione d'un prima (*s'incomincia*) e d'un *poi* fa intravedere un processo conoscitivo rallentato nel tempo oltre che nello spazio della scrittura, che prevede anche una conclusione, sia pure negativa (*il fin*, v. 7). Le sillabe *LAU* e *RE* sono ripetute a contatto all'inizio della sirma (v. 9), oltre che asimmetricamente alla fine della prima terzina, cfr. nota al v. 11.

6. *raddoppia*: verbo forte ad attacco di verso che segnala lo sforzo di raccogliere quel doppio incentivo del *LAU* e del *RE*, che infatti sarà subito interdetto, vv. 7-8. *alta impresa*: della «laude» di madonna. *Loci paralleli* nelle *cantilene oculorum*: «et l'ingegno paventa a l'alta impresa» (LXXI 2), «Ma pur conven che l'alta impresa segua» (LXXIII 22), con formulario invariato per la medesima occasione d'impronunciabile encomio. *valore*: forza, capacità (poetica).

7. *Taci, grida il fin*: la fine del nome evocato e invocato (nonché l'ultimo sforzo conoscitivo) invita al silenzio. *Taci* fornisce l'ultima sillaba nel momento stesso in cui si dissolve la possibilità di essere all'altezza di quel *voi* e di quel *nome*, v. 8; non a caso il fonetismo di *Taci* si espande nei lemmi *alTA* e *morTAl* (vv. 6 e 14), che rincarano il divieto. La combinazione dei verbi *tacere* e *gridare* riporta internamente al permanente stato contraddittorio dell'amante: «la doglia mia la qual tacendo i' grido» (seconda *cantilena oculorum*, LXXI 6). *farle honore*: sullo stesso piano (stilnovistico) di *laudare* (cfr. nota al v. 11); cosí Dante, *Ne li occhi porta*, 8: «Aiutatemi, donne, farle onore» (*Vita Nuova* XXI); cfr. XCII 4, CCCXXV 3-4.

8. *è d'altri homeri ... tuoi*: è peso fatto per altre spalle che le tue. Applicazione del precetto oraziano, diffuso nella trattatistica medievale, circa l'assumere una materia proporzionata alle proprie forze, *Ars poetica*, 38-40: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam | viribus et versate diu quid ferre recusent, | quid valeant humeri» (Zingarelli), citato in *Fam.* I 8, 11, ecc.; variante interna in XX 5: «Ma trovo peso non da le mie braccia». Il detto di Orazio «Sumite materiam» è citato da Dante nel *De vulgari* (II IV 4; *Conv.* II XIII 10) e sta alla base del passo della *Vita Nuova* dove s'inventano «quelle parole che lodano la mia donna»: «E però propuosi di prendere per matera de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me, sí che non ardia di cominciare; e cosí dimorai alquanti dí con disiderio di dire e con paura di cominciare» (XVIII 9), cfr. *Purg.* XXI 93; *Par.* XXIII 64-65.

9. *Cosí ... insegna*: verso riassuntivo del sillabismo significante del nome, *LAUdare* e *REverire*; non altro, perché *TAci* prepara la reticenza delle terzine. Calco interno ritmico-sintattico con situazione immutata in CXL 5: «Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna».

10. *la voce stessa*: il nome di lei dedotto dai suoi stessi effetti. *pur ... vi chiami*: soltanto che uno [*altri*, tipico pronome indefinito petrarchesco] pronunci il vostro nome. Tema della magia del nome esercitata su gli ignari, estensione tutta dantesca del principio non solo medievale «Nomina sunt consequentia rerum»,

che trova applicazione come *interpretatio nominis* nella *Vita Nuova* II 1: «quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare»; cfr. *Doglia mi reca*, 150-53.

11. *o d'ogni ... degna*: o voi che siete degna... Invocazione preziosa, marcata da iperbato e allitterazione, piú il chiasmo dei sostantivi *reverenza* e *onor* rispetto ai corrispettivi verbali *laudare* e *reverire* (v. 9), essendo *onor(e)* sullo stesso piano di «laude», come dimostra *farle honore* del v. 7. Cosí Maestro Rinuccino, interpretando il nome della bella destinataria: «Gentil Donzella, di pregio nomata, | degna di laude e di tutto onore» (Santagata).

12. *se non che*: sintagma che limita lo slancio a *laudare* e *reverire* della prima terzina, con un divieto (stilnovistico) a parlare anticipato da *ma* del v. 7, «ma: Taci...»; cfr. LXXI 58, LXXX 35, LXXXV 13, ecc. *forse*: di caritatevole discrezione tipicamente petrarchesca, cfr. XIX 6, XXX 34, CCCXI 2, ecc. *Apollo*: dio della parola poetica e della divinazione, «poetarum deus» (*Coll. laur.* XI 15), con allusione alla favola ovidiana di Dafne (*Met.* I 452-567); qui anticipa quel Doppio dell'amante che è Apollo-Amore-Sole, amatore del lauro-Laura-Dafne, come appare poi nel Libro, in particolare nei sonetti XXXIV, CLXXXVIII, CXCII. *si disdegna*: si sdegna, s'adira (per la 'presuntuosa' competizione delle parole umane e di «lingua mortal» con la potenza d'un dio, v. 14). Rima derivativa con *degna*.

13. *parlar*: dire (in versi). Infinito che internamente fa eco a *laudare*, v. 9; cfr. v. 14. *sempre verdi rami*: le frondi incorruttibili del lauro di eterna *viriditas*, l'albero nel quale è trasformata Dafne in fuga da Apollo (tema di «costei che 'n fuga è volta» del sonetto che segue, VI). Per analogia con la sua chioma sempre giovane Apollo fa dell'alloro un sempreverde, secondo Ovidio, *Met.* I 557-65: «Cui deus: "At quoniam coniunx mea non potes esse, | arbor eris certe" dixit "mea ... | utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, | tu quoque *perpetuos* semper gere *frondis honores*"», da cui «l'onorata et sacra fronde» (XXXIV 7) e «l'arbor sempre verde ch'i' tant'amo» (CLXXXI 3) di tutto il *Canzoniere*.

14. *lingua mortal*: la favella (poetica) d'un mortale, contrapposta tacitamente al potere sacralizzante del dio della poesia. *Loci paralleli*: «Lingua mortale al suo stato divino | giunger non pote» (CCXLVII 12-13), «Come poss'io ... | con parole mortali aguagliar l'opre | divine» (cfr. nota a CCCXXV 6-7). Alla clausola interna del primo emistichio quinario *mortal* fa eco a *parlar*, nonché a *laudare* (vv. 13 e 9), obliquamente insinuando il sillabismo finale di LAU-RE-TA proprio là dove si enuncia che il nome non deve essere pronunciato; infatti questa volta la sillaba *-ta-* non è iniziale (e neanche finale assoluta), bensí dissimulata in posizione interna. *presumptüosa*: pentasillabo che con la sua stessa mole fa ostacolo all'*alta impresa* della lode, vv. 7-8. Tema dantesco della discrezione nello stile della «loda»: «Dove si puote intendere che l'uomo non dee essere *presuntuoso* a lodare altrui, non ponendo bene prima mente s'elli è piacere de la persona laudata» (*Conv.* III x 9).

Sí travïato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta,
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
vola dinanzi al lento correr mio,

che quanto richiamando piú l'envio
per la secura strada, men m'ascolta:
né mi vale spronarlo, o dargli volta,
ch'Amor per sua natura il fa restio.

Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,
i' mi rimango in signoria di lui,
che mal mio grado a morte mi trasporta:

sol per venir al lauro onde si coglie
acerbo frutto, che le piaghe altrui
gustando afflige piú che non conforta.

Quid sit amor è il tema di questo sonetto in chiusura della sequenza sul come, quando, dove dell'innamoramento (II-IV) e sul nome dell'amata (V). La qualità dell'amore come esercizio negativo s'accampa nel testo fin dal *folle desio* iniziale; un desiderio secondo i modelli occitanici senza misura, mal indirizzato, *travïato* dal sentiero, che lentamente, secondo un'antica traslazione classica, prende il corpo d'un cavallo indomito, ribelle alla guida, sordo ai richiami, che trascina via il cavaliere in una corsa senza scampo (seconda quartina, prima terzina). Tanto il destriere è nativamente impetuoso e forte («per sua natura ... per forza», vv. 8-9), tanto il cavaliere è insicuro, mal sostenuto dalla volontà debole, che appunto in negativo si manifesta attraverso una soluzione litotica e per di piú funzionalmente rallentata in un intrico allitterante sulla scia di quell'impeto «che mal mio grado a morte mi trasporta» (v. 11). Cosí il testo, dopo l'istante di leggerezza e di libertà deferito alla fuggitiva che «vola dinanzi al lento correr mio» nella mirabile prima quartina, registra la dispersione dell'Io razionale volitivo (come annunciato nel sonetto II), destinato a una somma di insuccessi e di azioni correlate paralizzanti dentro la rete metaforica del cavallo «restio» che non si può addestrare: *piú l'envio ... men m'ascolta, né mi vale spronarlo..., mi rimango..., mi trasporta...* Alla fine della folle corsa, dopo tanta tensione dell'anima in lotta contro la natura (vv. 1-11), la mèta raggiunta è anch'essa un rinvio, un'amarezza che raddoppia l'affanno, contenuta com'è con slancio nella sospensione iniziale dell'ultima terzina: «sol per venir al lauro onde si coglie | acerbo frutto...» A sorpresa (donde lo smarrimento di molti commentatori antichi) il *lauro* finale cir-

colarmente riempie l'immagine muta e senza connotati di «costei che 'n fuga è volta» (v. 2), ora in chiusura riconoscibile come Laura-Dafne sfuggita all'abbraccio dell'amante e trasformata nella fronde sempreverde dell'alloro sacro ad Apollo (tema d'uscita del sonetto V); un *venir al lauro* che memorizza con discrezione il *venire* reverente «a piè del tuo diletto legno» di Dante, quando in apertura del *Paradiso* invoca il buono Apollo «padre» della poesia, che incorona i poeti con l'amato alloro che «di sé asseta» ed è tanto difficile da raggiungere senza sostegno (*Par.* I 13-33). Che al punto d'arrivo Laura-lauro-Poesia, mediante un rilancio metaforico, sostituisca l'identificazione di Laura con Dafne similmente in fuga, sembra dimostrato, insieme al desiderio inappagato del *lauro* del sonetto che segue («Qual vaghezza di lauro, qual di mirto? | Povera et nuda vai Philosophia», VII 9-10), anche dal luogo parallelo d'una lettera *Senile*, dove con la consueta ambiguità in versi e in prosa Petrarca parla della presunzione e audacia di voler scrivere le cose sublimi immaginate con una fragile penna all'ombra d'un alloro, *acerba sub lauro* (*Sen.* I 6).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come I e II. Assonanza di B con E, *-olta*, *-orta*, imperfetta con C, *-oglie*.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Note ad un sonetto*, pp. 194-205; Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 41-45.

1. *Sí*: correlato a *che* ad inizio della seconda quartina, v. 5. Monosillabo fonicamente esaltato in fin di verso mediante *deSIo*. *traviato*: sviato (a norma etimologica), fuori della «secura strada» enunciata dopo, vv. 5-6. Luogo parallelo, quasi un autorimando, in CCXC 9-11: «Ma 'l cieco Amor et la mia sorda mente | *mi travïavan sí*, ch'andar per viva | forza mi convenia dove morte era». Similmente nel sonetto responsivo a Stramazzo da Perugia (cfr. XXIV), 'attribuibile' a Petrarca: «Io son sí travïato dal sentiero | che drizzava mia vita al Ben Perfetto, | et a mirare indietro ho tale obietto, | che 'l vostro richiamare [cfr. v. 5] omai vien sero» (Solerti, XXXIII). *folle* ... *desio*: corrispettivo italiano della *fol' amor* trobadorica, opposta alla *fin' amor* guidata da ragione, discrezione e *mezura*, cfr. *Par.* VIII 2. Nel sonetto *Son animali* tale *folor* è calata infatti nel *topos* occitanico del parpaglione «col desio folle che spera | gioir forse nel foco» (XIX 5-6, cfr. nota a CCCXX 5). Nella seconda quartina il *desio* lentamente slitta nella metafora del cavallo restio, anticipata dall'ambiguo lemma *travïato*.

2. *seguitar*: inseguire, e quasi cacciare, come in *Inf.* XXI 44-45 (forma intensa del verbo *seguire*). Situazioni similari in L 39-42, LXXIV 10. *'n fuga è volta*: come Dafne, non toccata dalle frecce del dio d'Amore, «fugit ocior aura | illa levis» (*Met.* I 502-3), cfr. nota a V 13.

3. *lacci*: una delle parole tematiche dei *Fragmenta*, d'amore e di morte. *leggiera*: non gravata da impedimenti, e perciò agile, veloce, come nell'*incipit* «I dí miei piú leggier' che nesun cervo» (CCCXIX), «piú leggiera che 'l vento» (CCCXXV 57). *sciolta*: libera (dai lacci di Amore). La stessa dittologia *leggera et sciolta* nella sestina *Anzi tre dí*, raddoppiata nella strofe successiva mediante *libera et sciolta* (CCXIV 26 e 34). In parallelo: «de' lacci antichi sciolta» (XXVIII 13), «Cosí preso mi trovo, ed ella è sciolta» (*Tr. Cup.* III 145).

4. *lento correr mio*: ossimoro antitetico alla velocità di lei che *vola* piú del vento; una lentezza che richiama internamente la caccia impossibile della cerva fuggitiva «con un bue zoppo ... et lento» del sonetto *Beato in sogno*, cfr. nota a CCXII 8. Zingarelli richiama Jaufre Rudel, con un cavallo (già metaforico) che corre lentamente: «D'aquest'amor son tan cochos | que, quant eu vauc vas leis corren, | vejaire m'es qu'a reusos | m'en torn e qu'ela m'an fugen. | *E mos cavals*

i cor tan len, | greu er c'uimais i ateingna...» (*Quan lo rossinhols*, 8-14); cfr. *Par.* XI 81; *Fam.* VIII 4, 1.

5. *che*: correlato al *Sí* incipitario. *richiamando*: a forza di dar voce. Cosí nella canzone CCLXIV 102-5: «Et questo ad alta voce ancho richiama | la ragione svïata dietro ai sensi; | ma perch'ell'oda, et pensi | tornare, il mal costume oltre la spigne». *l'envio*: l'avvio, lo dirigo (il desiderio, in forma di destriere indomito), in un rapporto etimologico con *via* che rimanda a *traviato* iniziale, v. 1. Lo stesso gioco verbale dentro la medesima situazione in Dante, *Conv.* III VIII 19: «E però è piú laudabile l'uomo che dirizza sé e regge sé mal naturato contro l'impeto della natura, che colui che, ben naturato, si sostiene in buono reggimento o *disviato si rinvia*; sí come è piú laudabile uno mal cavallo reggere che un altro non reo» (Noferi).

6. *secura strada*: fuori metafora, «la via della ragione, che dritto e securo mena altrui» (Gesualdo). Vocalismo latineggiante per *secura*, come in III 7. *men(o)*: correlato a *piú* del v. 5. Monosillabo forte in contesto allitterante, ripreso da *fren* in clausola interna al quinario nel primo verso delle terzine.

7. *né mi val*: e non mi giova. *dargli volta*: fargli voltare la testa (con le redini); dove si mostra che gli sproni non servono esclusivamente per accelerare (*spronarlo*) né il freno (v. 9) per rallentare. Cosí Dante, *Conv.* IV XXVI 6-7: «Veramente questo appetito conviene essere cavalcato da la ragione; ché sí come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sé, sanza lo buono cavalcatore, bene non si conduce, cosí questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, a la ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, como buono cavaliere. Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno Temperanza, la quale mostra lo termine infino al quale è da cacciare; *lo sprone usa quando fugge, per lui tornare a lo loco onde fuggire vuole*; e questo sprone si chiama Fortezza o vero Magnanimitate, la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi...» (Castelvetro); cfr. *Purg.* XIV 147 e VI 151; *E' m'incresce di me*, 21. In LXVIII 12 la stessa rima equivoca di *volta*.

8. *per sua natura*: «la natura del desio» (Castelvetro). Ma l'aggettivo *restio* sta nel campo semantico del cavallo, con immediata ripresa della metafora, che infatti continua nella prima terzina. *restio*: indomabile.

9. *poi che ... a sé raccoglie*: quando il cavallo prende violentemente l'imboccatura tra i denti, per sottrarsi all'effetto del morso. Lo stesso messaggio nel dialogo XXXI *De equis* del primo libro del *De remediis*: «Non multo est peius mari turbido, quam frementi equi rapi. Nullum animal insolentius domino suo est ... inde autem, quasi indomitus, non tantum pro libero sese gerat, sed ut domini sui hostis agit omnia: si currendun est, stimulus non audit; *si subsistendum, frena mordicus rapit...*»; cfr. Ovidio, *Am.* II X 5-6 (Daniello); CXLVII 2. Il sintagma *per forza* si somma a *per sua natura* (v. 8) verso l'inevitabile precipizio enunciato alla fine della prima terzina, v. 11.

10. *mi rimango ... di lui*: resto in sua balía (con verbo in forma medio-affettiva d'intensa partecipazione, cfr. III 6).

11. *mal mio grado*: contro la mia volontà, cfr. CLXXVIII 13-14, CCLXIV 12-13. Allitterazione marcata, in chiusura della folle corsa e della prima terzina (cfr. I 11), che fonde le due pulsioni contrarie del testo: la forza della ragione, sia pure negativa (*mal mio grado*) e quella del desiderio (*a morte mi trasporta*). Per Velli un non generico ricordo di Giovenale per la tensione di due opposte volontà risolta in catastrofe pagata di persona, *Sat.* XIV 226-32: «Mentis causa malae tamen est et origo penes te. | Nam quisquis magni census praecepit amorem | ... | dat libertatem et totas effundit habenas | curriculo, quem si rovoces, sub-

sistere nescit | *et te contempto rapitur* metisque relictis». *a morte mi trasporta*: mi trascina a perdizione, alla morte dell'anima, cosí fuori della «secura strada». Stretto parallelo con CXXXV 41-44: «ma l'engordo | voler ch'è cieco et sordo | *sí mi trasporta*, che 'l bel viso santo | et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra»; cfr. LXXX 15, CCXC 9-11; *Tr. Cup.* IV 137-38; *Epyst.* I 6, 98 (Noferi).

12-13. *sol per venir ... frutto*: tutto questo affannoso inseguimento soltanto (*sol*) per raggiungere quell'alloro dal quale si coglie un frutto amaro. Il *lauro*-Dafne che amaramente sfugge ad Apollo (e al poeta che scrive) è già annunciato nei «sempre verdi rami» del sonetto che precede (V 13), pronto all'innesto col *lauro* del sonetto che segue (VII 9). L'avverbio *sol* ad attacco dell'ultima terzina ribatte fonicamente la parola tematica *folle* iniziale mediante una funzionale pseudo-rima interna. Simile movimento sintattico nel sonetto, 'attribuibile' a Petrarca (Cavedon), *Allor che sotto il Cancro*, 5-7: «E i lontan messagier, che in fretta vanno, | rinfrescan da la sete al freddo rivo, | *sol per portare* il trïonfale olivo | che annunzia pace...» (Solerti, XLV). *onde si coglie*: luogo che esalta il ricordo del primo canto del *Paradiso*, 28-33: «Sí rade volte, padre, *se ne coglie* | per trïunfare o cesare o poeta, | ... | che parturir letizia in su la lieta | delfica deïtà dovria la fronda | peneia [l'alloro], quando alcun di sé asseta»; cfr. IX 9, e per il tema apollineo V 12-14. Rima derivativa *en écho* con *raccoglie*. *acerbo*: e quindi amaro. Forse su rintocco del Libro della Sapienza, con quei «rami incosummati» e quei frutti «inutiles et acerbi ad manducandum» (IV 5; Pozzi). Le bacche del lauro insomma, che «come scrive Avicenna, sono medicinali» (Daniello), dànno un succo che non guarisce le piaghe (cfr. LVIII 9-11; Dotti, *Senili*, I, pp. 70-71). *piaghe altrui*: le ferite (d'amore) del poeta che scrive, le stesse «mie piaghe» inferte da «acerbi et crudi | diti schietti soavi» nel primo sonetto del guanto *O bella man*, CXCIX 6-7. Oggetto di *afflige* e di *non conforta* (iperbato, che si somma al doppio *enjambement* di rallentamento in chiusura).

14. *gustando*: gustato, una volta assaggiato. Gerundio assoluto con «forza passiva» (Carducci), in rapporto fonico interno con *richiamando* e *rimango* (vv. 5 e 10). *afflige*: inasprisce; latinismo fonetico, come in LVIII 10 in rima con *Stige*. *piú che non conforta*: piú di quanto dia sollievo alle piaghe. Motivo virgiliano, *Aen.* XII 46: «exsuperat magis, aegrescitque medendo» (Daniello).

La gola e 'l somno et l'otïose piume
ànno del mondo ogni vertú sbandita,
ond'è dal corso suo quasi smarrita
nostra natura vinta dal costume;

et è sí spento ogni benigno lume
del ciel, per cui s'informa humana vita,
che per cosa mirabile s'addita
chi vòl far d'Elicona nascer fiume.

Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?
Povera et nuda vai Philosophia,
dice la turba al vil guadagno intesa.

Pochi compagni avrai per l'altra via:
tanto ti prego piú, gentile spirto,
non lassar la magnanima tua impresa.

Primo d'una microsequenza di quattro sonetti in apparenza divaganti e d'occasione, rivolti ciascuno ad un destinatario altro da sé ma simile a sé, nel quale specchiarsi all'inizio d'un Libro che lentamente va scoprendo i suoi segreti. Se questo primo sonetto è un'esortazione a quell'*amor sapientiae* che per Cicerone e per Agostino traduce a perfezione la parola greca *Philosophia* (v. 10), i testi che seguono dànno un quadro dell'amore come prigionia (VIII), come discordanza tra Io e natura (IX) e infine come tentativo (imperfetto) di armonia sotto il segno d'uno slancio verso l'alto: «levan di terra al ciel nostr' intellecto» (X 9); tutti temi disseminati nei *Fragmenta*, qui anticipati in un piccolo ciclo, certo all'origine disorganico, ma progettato per dare una definizione piú complicata di Amore oltre l'emblema apollineo del duro e amaro *lauro* tratteggiato all'inizio (V 12-14, VI 12-14): un amore che da uno stato di smarrimento, di consuetudini violente, di cecità spirituale (quartine) e di vincolanti disarmonie (VIII-IX), può arrivare passo passo in crescendo alla libertà creativa emblematizzata dalla sequenza arborea abete-faggio-pino, nonché dal *volatus* poetico e contemplativo del virgiliano *rosignuol*, altro doppio di sé, posato nel sonetto conclusivo *Glorïosa columna* (X 6 e 10). Qui l'amico sconosciuto è evocato in chiusura come *gentile spirto* (v. 13), un'anima eletta e liberale, un dantesco «amico di virtú» (*Tre donne*), che non dovrebbe essere lambito dalla cupezza dei tempi contrari al sapere speculativo e pertanto invitato a non interrompere una *magnanima* sua *impresa*: un'impresa letteraria, poetica, per la significativa presenza del monte Elicona di Apollo e delle Muse, del lauro e del mirto dei poeti, sia pure non necessariamente

applicati a materia amorosa. Nella valutazione dei commentatori del *Canzoniere* è stato leggermente sovraesposto il tema del 'mondo traviato', *topos* classico della decadenza qui agitato in contrasto con la magnanimità d'un progetto difficile, solidale per altro alla *quête* e all'*alta impresa* dello scrivente (V 6). Ma conviene invece domandarsi in positivo se la *Philosophia* posta cosí sulle porte del Libro come persona lacera, denudata e con rari amici, «Povera et nuda vai Philosophia», non sia una possibile figura d'ingresso piuttosto che una parola buttata a caso in un sonetto d'usuale corrispondenza scollato dal resto dei *Fragmenta*, visto che nel Medioevo non c'è filosofia che non sia teologia, scienza della divinità. Sembra rispondere al quesito la bella donna Filosofia vista da Boezio all'inizio della *Consolatio* in congruente icona di povertà, con vesti splendide intessute da lei ma fatte a brani e violentemente asportate dalle mani profane dei falsi sapienti. Sembra rispondere anche l'esortazione *ad studium sapientiae* contenuta nel testo, che è la stessa che apre il dialogo di Agostino *Contra Academicos*, dove in forma epistolare il Santo richiama l'amico Romaniano dal *torpor* e dal *somnus* che vela la conoscenza del vero, esortandolo ad abbandonare ogni «ventosam professionem» e mondano interesse («vil guadagno»), tutto quanto è oggetto dei sensi, e a rifugiarsi «in philosophiae gremium» da dove «ogni benigno lume | del ciel», non già *spento* (vv. 5-6), può essere intravisto «quasi per lucidas nubes» (I 1 3).

Se nell'economia del Libro il testo è importante per quell'amore di un'ambigua Sapienza che in infinite forme intrica il perenne doppio piano del discorso poetico (cfr. XI, XIX, CXIX), scade un po' d'interesse il secolare esercizio d'identificazione del personaggio. In antico è stato fatto il nome di Giovanni Boccaccio (Vellutello, Daniello), respinto dal Tassoni e definitivamente accantonato dal Carducci (1876), che malvolentieri cita l'ipotesi del Delminio e del Salvo Cozzo circa un invio all'amico-poeta Tommaso Caloiro da Messina (1899), ripresa da Francesco Lo Parco (1932). Ora la scelta cade sul frate domenicano Giovanni Colonna da Gallicano (Fenzi, Santagata), autore di un'enciclopedia storica *De viris illustribus*, cominciata in una babilonica Avignone e terminata a Roma dopo il 1332, per cui il sonetto «sarebbe anteriore alla partenza di Giovanni da Avignone fra il '31 e il '32» (Santagata); una 'ponderosa' compilazione erudita d'un uomo colto e filologicamente attrezzato (Billanovich, *La tradizione di Livio*, pp. 130-44; *Primo Umanesimo*, pp. 70-75; cfr. *Fam.* II 5-8, III 13, VI 2-4), che rende però problematica l'applicazione di parole fortemente connotate quali *Elicona*, *lauro*, *mirto* e *Philosophia*, per di piú accompagnate da quelle poetiche difficili solitudini («Pochi compagni avrai...», v. 12) delle quali Petrarca parla con ardore nell'Orazione per la laurea, citando in apertura Virgilio, «me Parnasi deserta per ardua» (*Georg.* III 291-92), con lo sciame di quei pensieri sulla natura e sulla missione dei poeti che trova luogo anche nella lettera in versi da Avignone all'amico-poeta Rinaldo Cavalchini da Villafranca (1336), non a caso citata nella *Collatio laureationis* (1341).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, con i primi due versi della sirma rovesciati come in III e IV. Assonanza imperfetta di BC e D, *-ita*, *-irto*, *-ia*; BC anche consonanti.

BIBLIOGRAFIA: Carducci, *Saggio*, pp. 1-4; Santagata, *I Colonna*, pp. 35-55; Crevatin, *Protagonismo nella storiografia petrarchesca*; Regn, *Der andere Weg*, pp. 153-78.

1. *gola ... piume*: somma di debolezze contrarie alla virtú (v. 2), ingordigia del palato, torpore dell'anima, oziosa mollezza, tutti impedimenti accidentali sul-

la via dello *studium sapientiae* (senza il quale non si capirebbe l'evocazione di *Philosophia* al v. 10). Sono gli stessi temi di sant'Agostino per indirizzare l'amico Romaniano sulla strada del sapere e per spiegare come pochi raggiungano la vera scienza: «sive vitae huius multis variisque iactationibus ... sive ingeniorum quodam stupore, vel socordia vel tarditate torpentium, sive desperatione inveniendi...» (*Contra Ac.* II 1 1). Si cita in parallelo *Epyst.* II 10, 65-67: «ventris amor, studiumque gule, somnusque quiesque | esse solet potior sacrae quam cura poesis» (Tassoni), su temi già classici della decadenza; cfr. Livio, *Ab Urbe con.* XXIII XVIII 12 (Annibale a Capua; Giraldi presso Carducci); Sallustio, *Cat.* II 8-9, ecc. *otïose piume*: metafora anche dantesca, *Inf.* XXIV 46-48, «Omai convien che tu cosí ti spoltre | ... ché, seggendo in piuma, | in fama non si vien, né sotto coltre» (ancora Carducci); cfr. CXXXVI 12-13: «Già non fostú nudrita in piume al rezzo, | ma nuda al vento»; sempre che, con usuale ambiguità, le *piume* non siano anche le penne e quindi le 'ali' d'un ingegno impigrito che non sa sollevarsi da terra, per comune metonimia (cfr. CLXXVII 10, CLXIII 11, nota a CLXXX 13), in armonia all'immagine del volo che sottostà a «levan di terra al ciel nostr'intellecto» di X 9. Simile negatività nell'Italia *otïosa et lenta* della canzone *Spirto gentil*, LII 12; *Fam.* XXI 13, 4.

2. *del mondo ... sbandita*: esiliata da questa terra, «discacciata», come dice Dante della Virtú insieme a lui messa al bando nella canzone *Tre donne* (v. 10), dove l'esilio dell'Io è mediato dall'allontanamento delle tre «persone» simboliche. Similmente Lucano, *Phars.* II 242-43: «Omnibus expulsae terris olimque fugatae | virtutis iam sola fides» (Mascetta; Santagata richiama il sonetto di Boccaccio che comincia «Fuggit'è ogni virtú, spent'è il valore...»). Qui la *vertú* non è tanto un valore morale, ma la forza razionale tesa ad un fine, quella che Agostino chiama *vera libertas*, contro la prigionia della forza cieca naturale.

3-4. *ond(e)*: per cui, per questa messa al bando delle virtú. *dal corso suo ... natura*: la natura umana è quasi deviata dal suo corso (come dal letto d'un fiume). Affinità anche verbale con *Inf.* XI 97-100: «Filosofia, mi disse, a chi la 'ntende, | ... | come natura lo suo corso prende | dal divino 'ntelletto» (Carducci); e in quanto tale la natura è incline al bene. Dantesca è anche la rima di *smarrita* con *vita* all'inizio dell'*Inferno*, nonché l'intera clausola *quasi smarrita* che rinvia al *quasi smarrito* in fin di verso di *Inf.* V 72. Implicazione, e quasi controcanto, con la *natura* del cavallo *traviato* dalla «secura strada» del testo che precede, VI 8; cfr. XLVII 6. *vinta dal costume*: sopraffatta dalla forza delle (cattive) consuetudini; lo stesso «mal costume» della canzone di autoanalisi *I' vo pensando*, sul modello della *consuetudo violenta* e pugnace che per Agostino impedisce la percezione del vero (motivo parenetico della *mala consuetudo*, per cui nota a CCLXIV 104-5; XXVIII 111; *Epyst.* I 14, 51, *Ad seipsum*: «funestisque ligat nodis violentior usus»; *Conf.* VIII V 11, VIII XI 26). Sul piano etico-morale il tema è anche ciceroniano, cfr. nota al v. 5.

5. *spento*: consonanza al quinario con *vinta* nella clausola interna al settenario del v. 4, che accentua fonicamente il rintocco concettuale. *benigno lume*: non il benefico influsso astrale (tutti i commentatori) ma il grazioso lume divino della ragione (Contini), *lume | del ciel*; cfr. nota a CCCXXV 90. Opportunamente Daniello e Castelvetro richiamano un passo delle *Tusculanae disputationes* di Cicerone (dove si tesse l'elogio della filosofia «a plerique neglecta», in particolare nel quinto libro, cfr. vv. 10-11), circa gli innati *igniculi* o scintille d'amore al Bene e al Vero «quos celeriter malis moribus ... sic restinguimus, ut nusquam naturae lumen appareat» (III 1 2).

6. *per cui s'informa*: da cui prende forma. Verbo di tonalità filosofico-scola-

stica, come in Dante, *Purg.* XVII 17: «Moveti lume che nel ciel s'informa» (Castelvetro).

7. *che*: correlato a *sí* del v. 5. *mirabile*: degna di meraviglia, insolita, strabiliante. Cosí anche Guittone, *O cari frati miei*, 76-77 : «e mirabil e nova | cosa tenem non chi mal fa, ma bene», ecc. *s'addita*: si mostra a dito; l'oraziano «quod monstror digito praetereuntium | Romanae fidicen lyrae» (*Carm.* IV III 22-23; Daniello). Rima ricca con *sbandita*.

8. *chi ... fiume*: chi [oppure: se uno, SI QUIS, nota CV 28; CXIX 106, ecc.] vuol fare sgorgare la poesia dal monte di Elicona, che è il monte (in Beozia) delle Muse e di Apollo, con le sue fonti sacre Aganippe e Ippocrene. La stessa immagine nel proemio dell'*Africa*, 4-6: «Hunc precor exhausto liceat michi sugere fontem | ex Elicone sacrum, dulcis mea cura, Sorores, | si vobis miranda cano» (Zingarelli, a sostegno della lezione *surgere fontem* nella recensione all'edizione Festa, in «La Cultura», VI [1926-27], p. 224; Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 48-49); cfr. CLXV 10. Il nome di Elicona sta come quello di Apollo nel sonetto V e come il lauro in VI in quanto richiamo al mondo della poesia.

9. *Qual vaghezza ... mirto*: quale desiderio, quale amore per l'alloro o per il mirto (della poesia, che nei tempi bui non interessa a nessuno). Nell'epistola metrica responsiva a Rinaldino da Villafranca, oltre al lauro sacro ad Apollo (cfr. V 12-14, XXXIV, CLXXXVIII, CCCLXIII 1-2) e al bel mirto virgilianamente venereo (*Buc. carm.* VII 62; II 54), che però orna le tempie di Stazio (*Purg.* XXI 90), è citata anche l'edera tra le sacre insegne dei poeti in abbandono: «Nunc tamen et lauri mirtusque hedereque silentur» (Feo, *Petrarca di Gotha*, pp. 20-25, v. 21; lettera autocitata nella *Collatio laureationis*, XI 1); allo stesso modo cinti i poeti guidati da Virgilio e da Omero nel frammento Ia del *Triumphus Fame*, 55-56: «Di lauro avea ciascun la fronte cinta, | o d'edera o di mirto...»; si veda il primo libro del *Secretum* (p. 42) e nota a CCLXX 65.

10. *Povera et nuda*: cosí denudata Filosofia nella *Consolatio* di Boezio, «Eandem tamen vestem violentorum quorundam scinderant manus et particulas, quas quisque potuit, abstulerant» (I 1; tema poi ipertrattato dagli scrittori cristiani in applicazione alla Chiesa). Sullo stesso piano anche la Virtú «discinta e scalza», nonché «povera ... a panni ed a cintura» della canzone dantesca *Tre donne*, vv. 26 e 36. Sullo sfondo il tema ciceroniano, specificamente delle *Tusculanae*, dove l'amata filosofia, *dux* e *virtutis indagatrix*, è «a plerisque neglecta» e persino da molti vituperata (V II 5). *Philosophia*: nome greco che Cicerone e Agostino con sentimento etimologico traducono in latino come *amor sapientiae* (*Conf.* III IV 8; *Contra Ac.* II III 7), e che Dante nel *Convivio* sulle tracce di Boezio rende con «amistanza a sapienza» (III XI 5-6), cfr. *Fam.* VI 2, 3. Non è escluso che la stessa parola sia ritradotta da Petrarca nello stesso testo e a contatto con *vaghezza di lauro* (o *di mirto*: amore all'alloro, amicizia col mirto) dentro un privato sistema di simboli che privilegiano la scienza della poesia.

11. *la turba*: l'infinita *turba stultorum* (*Sap* I 15) che ostacola la via del conoscere, evocata da Agostino all'inizio del dialogo *Contra Academicos* (I 1 2, cfr. CXIX 46), contrapposta ai «Pochi compagni» dell'*iter sapientiae*, v. 12. La voce della turba (*dice*) corrisponde al *turbe clamor* di *Sen.* VI 6, diretta a uno sconosciuto trapiantato ad Avignone, nel quale il Gesualdo (senza fondamento) identifica il destinatario del sonetto. *al vil ... intesa*: intenta a bassi guadagni, a interessi terreni. Similmente nel *De otio religioso*, parlando dello studio abbandonato delle sacre Scritture: «ita iam divina celestium eloquiorum gratia in negotium humanum terreni mercimonii versa est» (II, p. 802).

12. *Pochi compagni*: la stessa antitesi (ciceroniana) tra la *turba* senza numero

di quelli «voluptatibus deditos» e i *paucos* intenti agli studi, enunciata in una lettera al fratello Gherardo: «Paucos quidem sapientie et contemplationi deditos audimus sepius quam videmus; etas nostra superioribus duabus graditur viis; hac tertia nullus aut tam pauci, ut prope iam nullo recenti vestigio signata sit» (*Fam.* X 5, 6-8); gli stessi *pauci* che trovano la via «quae ducit ad vitam», secondo il Vangelo di Matteo (VII 13-14, cfr. *Fam.* VII 17, 10-11); cosí nel secondo libro del *De vita solitaria*, parlando dei filosofi *veri* «qui semper pauci, ... qui quod profitentur exhibeant amorem studiumque sapientie» (p. 500); luogo parallelo in XCIX 9-11: «Voi dunque ... | seguite i pochi, et non la volgar gente». Sullo stesso piano i «rari amici» della bella donna che adombra Sapienza nella canzone detta della Gloria, cfr. nota a CXIX 58-59. *l'altra via*: la deserta strada della vera sapienza e della contemplazione.

13. *tanto ... piú*: tanto piú ti prego (iperbato), perché i compagni sono pochi e il cammino solitario. *gentile spirto*: vocativo petrarchesco, come all'inizio della canzone *Spirto gentil*, cfr. nota a LIII 1.

14. *non lassar*: non interrompere, non abbandonare (con il verbo in soluzione etimologica, cfr. XI 1, ecc.). *magnanima ... impresa*: implicazione certo intenzionale con l'*alta* e difficile *impresa* dell'autore che scrive e che sulle soglie del Libro fornisce alcune chiavi di lettura; cfr. CXXVIII 113-20: «Canzon, io t'ammonisco | ... | Proverai tua ventura | fra ' *magnanimi pochi* a chi 'l ben piace» (Castelvetro).

A pie' de' colli ove la bella vesta
prese de le terrene membra pria
la donna che colui ch'a te ne 'nvia
spesso dal somno lagrimando desta,

libere in pace passavam per questa
vita mortal, ch'ogni animal desia,
senza sospetto di trovar fra via
cosa ch'al nostr'andar fosse molesta.

Ma del misero stato ove noi semo
condotte da la vita altra serena
un sol conforto, et de la morte, avemo:

che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena,
lo qual in forza altrui presso a l'extremo
riman legato con maggior catena.

Sonetto mandato ad un amico sconosciuto per accompagnamento d'un dono. Il mittente, «colui ch'a te ne 'nvia» (v. 3), s'immedesima nelle cose donate in un sospiro di tenerezza riflessa, tanto che le cose stesse parlano in vece sua «per la figura prosopopeia» (Gesualdo), rivelandosi, *A pie' de' colli* d'un paesaggio interiore, come femminili e plurali: «libere in pace passavam per questa | vita ... | Ma del misero stato ove noi semo | condotte da la vita altra serena» (vv. 5 e 9-10), amaramente transitate da libertà a prigionia come il protagonista del Libro «secur, senza sospetto», ma preso nella rete di Amore *venator* nel sonetto III. Carducci avverte bene il contatto di queste creature gementi con quelle nivee colombe che il poeta era solito invischiare o insidiare con lacci («niveas laqueis viscoque columbas | gaudebas, damnasque plagis tentare fugaces»), secondo quanto ricorda Ganimedes (il cardinale Giovanni Colonna in veste pastorale) nella *fictio* bucolica dell'Ecloga *Divortium*, dove appunto Amiclas-Petrarca verso la fine del 1347 lotta contro il passato in cerca di libertà: «Sit libera nostra senectus» (*Buc. carm.* VIII 62-63, 27). Trasparenza tanto piú efficiente se sommata al parallelismo archetipico (scritturale) *sicut columbae* che dà tanto «Quali colombe dal disio chiamate | con l'ali alzate» di Dante (*Inf.* V 82-83) quanto le ali «in guisa di colomba» per sollevarsi da terra invocate in chiusura del sonetto *Io son sí stanco*, su rintocco del Salmo davidico LIV, spesso evocato in versi e in prosa (LXXXI 12-14). La tonalità del testo, dove il *gemitus* delle bestiole prigioniere si confonde col pianto dell'Io che «riman legato con maggior catena» (v. 14), va debitrice anche ad un 'salmo' di penitenza di Isaia: «quasi columbae meditantes

gememus ... salutem et elongata est a nobis» (*Is* LIX 11), cui corrisponde il *canticum* di Ezechia che raddoppia l'immagine: «Sicut pullus hirundinis sic clamabo, meditabor ut columba; attenuati sunt oculi mei suspicientes in excelsum» (*Is* XXXVIII 14), dove il verbo *meditari* contiene quel poetico gemere cantando che indubbiamente sottostà a «E come i gru van cantando lor lai» di Dante, anche lui affascinato dai due passi combinati del Profeta (*Inf.* V 46). Altra controprova alle colombe in trasparenza è la donna del Libro, fatta per ridestare dal sonno e dai vani *somnia* del cammino terrestre (vv. 3-4), che è essa stessa una «candida colomba» (CLXXXVII 5), vittima e artefice di prigionia amorosa, per quella transitività dei simboli tipica del *Canzoniere*, dove anche la mitica solitaria fenice alimentatrice di se stessa metaforizza sia l'amante (CXXXV) sia l'amata (CLXXXV, CCX 4, CCCXXI, CCCXXIII 49-60); cosí infatti nei *Trionfi*: «una giovenetta ... | pura assai piú che candida colomba: | ella mi prese, et io ... | con parole e con cenni fui legato» (*Tr. Cup.* III 89-93). Un sonetto dunque di negazione di libertà, funzionalmente segnato da numerosi intrichi e strappi sintattici (prolessi, iperbato, *enjambement*), autorizzato dall'immagine dell'amante legato e «pres en loc de colom» di Raimbaut d'Aurenga (*Apres mon vers*, 31-33), non senza la scorta finale di Agostino quando parla della sua *catena* che tiene legata la volontà: «ego suspirabam ligatus non ferro alieno, sed mea ferrea voluntate. Velle meum tenebat inimicus et inde mihi catenam fecerat et constrinxerat me...» (*Conf.* VIII v 10, da cui l'ammissione «Cathenam meam ipse contexui» dei *Salmi penitenziali*, I 17); quello stesso Agostino che commentando il Salmo LIV nelle *Enarrationes* rende esplicito il simbolo universale della colomba gemente: «Columba enim pro signo dilectionis ponitur, et in ea gemitus amatur. Nihil tam amicum gemitibus quam columba; die noctuque gemit, tamquam hic posita ubi gemendum est» (*En. in Ps.* LIV 8).

Nel destinatario del dono con annesso sonetto d'accompagnamento (del periodo avignonese 1326-37 per Wilkins e David, nonostante la lontananza prospettica della situazione simbolica) è stato visto Giacomo Colonna (Daniello) o il possessivo cardinale Giovanni adombrato nell'Ecloga VIII (Mascetta, Santagata, Fenzi), nel quadro d'un complessivo omaggio alla famiglia Colonna del gruppo VII-X, che però sembra assai meno rigido di quello prospettato in analogia con l'assetto *à rebour* del secondo libro delle lettere *Familiares* (Santagata), restando soltanto salda e sicura la «Glorïosa columna» del sonetto X, indirizzato per l'argomento del nome a un esponente di casa Colonna che un po' stinge su questi destinatari, intenzionalmente oscurati dall'autore e destinati nell'economia del Libro a pure funzioni.

Sonetto su quattro rime, con le quartine al solito a rime incrociate ABBA ABBA, e terzine speculari a rime alterne CDC DCD, come altre 108 volte nel *Canzoniere*. Assonanza di A con D, *-esta*, *-ena*, imperfetta con C, *-emo*.

BIBLIOGRAFIA: David, *Une réminiscence de Dante*, pp. 15-19; Santagata, *I Colonna*, pp. 109-13.

1. *A pie' de' colli*: evocazione tanto vaga quanto emotiva del luogo dove si svolge l'azione, il cui verbo *passavam(o)* è ritardato all'inizio della seconda quartina; allusivamente i colli del *borgo* nativo della donna del Libro (IV 12-14, cfr. CCLXXXVIII 2-3), gli stessi dei sonetti 'in morte' CCCXX 1 e CCCXXI 12, i «dolci colli ov'io lasciai me stesso» (cfr. nota a CCIX 1). *bella vesta*: il *vestimentum* delle membra corporee, secondo l'immagine di *Mt* VI 25, «nonne anima plus est quam esca, et corpus plus quam vestimentum?», evocato anche da san Girolamo, *Epist.* XXII 31; ciò che con identica metafora sarà il ricorrente *velo*

(LXX 35, LXXVII 11, CXXII 8, CCLXIV 114, CCLXVIII 38, ecc.) o *mortal gonna* (cfr. nota a CCCXLIX 11) del *Canzoniere*. Cosí Dante, *Purg.* I 74-75: «ove lasciasti | la vesta ch'al gran dí sarà sí chiara» (morte di Catone; Carducci); *Par.* XXV 91-93: «Dice Isaia [LXI 7] che ciascuna vestita | ne la sua terra fia di doppia vesta: | e la sua terra è questa dolce vita». L'inizio del testo è segnato da *enjambement*, *vesta* | ... *de le terrene membra* (cfr. XXIII 145), da iperbato e allitterazione, *piè* ... *prese* ... *pria* ... *spesso*, nella lentezza d'una accentuata segmentazione sintattica, replicata nella prima terzina.

2. *pria*: dapprima, quando nacque; «rispetto al prendere la seconda volta la vesta nella resurrezione», con rinvio interno al corrispettivo 'in morte' del *planctus* CCLXVIII 38-41: «disciolta di quel velo | che qui fece ombra ... | per rivestirsen poi | un'altra volta, et mai piú non spogliarsi» (Castelvetro).

3. *colui*: il mittente del dono, il poeta medesimo. Complemento oggetto prolettico rispetto al verbo *desta*. *ne 'nvia*: ci manda. Richiamo equivoco con *envio* di VI 5.

4. *somno*: altra ambigua implicazione col *somno* iniziale del testo che precede, VII 1. *lagrimando*: piangente, in mezzo alle lacrime. Gerundio arcaico per il participio, come «lagrimando chiuda» di CXXVI 16, con analoga anastrofe. *desta*: dal sonno pieno di vani sogni dell'amante e anche dal sonno della ragione (VII 1); verbo metaforico di rinascita (XLII 11, CXCIV 2), caratteristico della donna del Libro: «quella benigna angelica salute | che 'l mio cor a vertute | destar solea» (XXXVII 92-94), «begli occhi ... | cosí destaro in me l'anima grave» (LXIII 10), «di sospir', mi fa destar sovente» (CXLIII 8), «Quella ch'à neve il volto ... | destami al suon delli amorosi balli» (CCXIX 5-7). Qui in rapporto paronomastico con *desia*, v. 6.

5-6. *libere*: sono le bestiole mandate in dono e portatrici del messaggio (con quella libertà della fuggitiva «de' lacci ... sciolta», *libera et soluta*, del sonetto VI 3); il fatto che non siano nominate, scoprendosi di sorpresa come femminili e plurali, apparenta di un tanto questo testo con la sciarada dei doni del sonetto LVIII. *passavam per questa* | *vita*: in filigrana il famoso attacco delle *Lamentationes* di Geremia «O vos omnes, qui transitis per viam» (I 12; Gesualdo), posto il circuito mentale di *vita* con *via* (v. 7). La forte allitterazione *pace passavam per* muove dalla prima quartina (cfr. nota al v. 1) con fusione fonica delle fratture sintattiche. *vita mortal*: rincara il messaggio delle *terrene membra* del v. 2, cfr. CCLXIII 4, CCLXVIII 30, CCCXXXI 25. Anche questa volta il tema è segnato dalla dissociazione sintattica dell'*enjambement*, qui tra aggettivo e sostantivo, *questa* | *vita*. *animal*: essere vivente; cfr. XXII 1, XLVII 4; *Inf.* V 88, ecc.

7. *senza sospetto*: senza timore. Il messaggio di «libere ... | senza sospetto» corrisponde intenzionalmente alla condizione dell'Io «secur, senza sospetto» di III 7, dove il sintagma sta nella medesima posizione all'interno della seconda quartina. Il fatto formale avvicina la cattività delle colombe donate con la prigionia del donatore, cosí come infatti si configura alla fine del testo, vv. 13-14. *fra via*: strada facendo. La stessa clausola in fin di verso in CCLXXXVI 7, «temendo non fra via | mi stanchi», cfr. CCCXXXI 13. Rima derivativa *en écho* con *'nvia*.

8. *nostr'andar*: il cammino della vita. Posta l'equivalenza con l'Io «senza sospetto» del sonetto III, è da notare che anche il verbo impiegato è il medesimo, là medio («m'andai | secur...»), qui sostantivato e interiorizzato mediante il possessivo *nostro*. *molesta*: e quindi nociva.

9-10. *Ma*: il contrasto posto dalla congiunzione avversativa, in posizione forte tra fronte e sirma come in I 9, è attenuato dall'allitterazione con la parola in

rima del verso precedente, che silenziosamente anticipa il contenuto della parola che segue, *molesta ... misero (stato)*. *del misero stato*: di questa misera condizione (abbiamo un unico conforto, v. 11), cfr. CCCLXVI 124. Altra *mise en relief* del pensiero dominante delle terzine, con funzione corrispondente a quella del v. 1 rispetto alle quartine. Tema della «miseria» memore del «tempo felice» di Dante, *Inf.* V 121-23 (David, Santagata), sul modello di Boezio, *Cons.* II 4: «nam in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem». *ove noi semo | condotte*: al quale siamo giunte, trascinate via dalla «vita ... serena» di prima. Altro strappo del testo dovuto al nuovo *enjambement* della forma verbale. *vita altra serena*: quella della libertà, contrapposta al *misero stato* del presente. La stessa figura di anastrofe in *Tr. Mor.* II 28-29: «Al fin di questa altra serena | ch'à nome vita», con autocitazione interna. La *vita serena* (come in CXXVIII 15), quella dei vivi per il pellegrino nelle tenebre dell'Inferno, è tessera dantesca: «Là sú di sopra, in la vita serena» (*Inf.* XV 49, VI 51; Daniello); ma tale tessera è lacerata dall'inserzione estraniante di *altra*, talché il ricordo di Dante si somma con quello di Agostino, quando insegna all'amico Romaniano l'altra e vera felicità: «quisquam tibi, Romaniane, *beatae alterius vitae*, quea sola beata est, ... mentionem facere auderet?» (*Contra Ac.* I 1 2).

11. *un sol conforto*: un'unica consolazione, come in CCCXLVIII 12, «Sol un conforto a le mie pene aspetto»; qui la parola *conforto* (che internamente richiama *conforta* di VI 14), in clausola interna dell'endecasillabo *a minore*, è fonicamente ribattuta dalla pseudo-rima con *morte*. *et de la morte*: segmento coordinato con *del misero stato* (v. 9) nella totale segmentazione sintattica delle terzine, con ulteriore iperbato all'interno del verso.

12. *vendetta*: il giusto castigo sceso su colui che le ha catturate, «sol conforto» delle prigioniere; cfr. XXIX 19, CCI 13, CCLVI 1. *a ciò*: «a tal misero stato, e quasi a morte» (Chiòrboli). *ne mena*: ci conduce. Certo intenzionalmente *lui* (il donatore non nominato come il dono) rima con *colui* e con *altrui*, sempre allo scadere del primo emistichio settenario (vv. 3 e 13).

13. *in forza altrui*: in potere di altri (con il pronome petrarchescamente indeterminato per eccesso di determinazione). Implicazione interna con «i' mi rimango in signoria di lui» del cavaliere trascinato *per forza* in VI 9-10; clausola di Cino da Pistoia, *A la battaglia*, 11: «lo cavalier che lassa in forza altrui»; *Tr. Cup.* II 59 e IV 1. *presso a l'extremo*: vicino all'estremo della vita, come presso alla morte le prigioniere della prima terzina; cfr. CCVII 44, CCLXIV 18 e per il messaggio VI 11; *Tr. Cup.* IV 50; *Purg.* XXVI 93. Rima ricca in variante complicata con *semo*.

14. *riman legato*: tema della prigionia intavolato all'inizio della narrazione, «i be' vostr'occhi, donna, mi legaro» (III 4). Altra forte clausola alla scadenza del primo emistichio quinario in rima interna con (*misero*) *stato* del v. 9, con semanticità dell'artificio che sottolinea ulteriormente il parallelismo delle terzine e l'identificazione di dono e donatore. *maggior catena*: un laccio ancora piú forte di quello che tiene legate le bestiole mandate in dono. La stessa metafora (classica e cristiana) in CCLXVI 9-11: «Carità di signore, amor di donna | son le catene ove con molti affanni | legato son». Anche Monte Andrea, *Se, per amor*, 3: «c'Amor legato m'à di tal catena» (Santagata); ma già Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai*, 29-30: «Qu'Amors m'a mes tal cadena | plus doussa que mel...».

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna,
cade vertú da l'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore;

et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestro humore,

onde tal fructo et simile si colga:
cosí costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai

crïa d'amor penseri, atti et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai.

Sonetto di disarmonia tra Io e natura. La primavera, intercettata all'inizio in una perifrasi astrale di segno 'petroso' (vv. 1-3), copre di fiori le *rive e i colli*, tutto quanto si offre allo sguardo (*di fore*); anche nel cuore della terra, laddove non giungono i raggi del sole (*dentro*), il calore e l'umidità terrestre generano frutti ipogei che possono essere raccolti e donati (v. 9). Allo stesso modo, *cosí* (v. 10), i caldi e mobili occhi della donna-sole, quei *rai* sapienziali adombrati sulle soglie del Libro (III 1-4), coltivano un complesso positivo di «penseri, atti et parole» che assomiglia a un *canticum novum* assimilabile al *novel colore* della natura che rinasce, giusta la figura ricorrente del poeta impegnato d'aprile «a coglier fiori in quei prati d'intorno» (CCCXXV 14) nell'indistinzione creativa della natura e della persona: «or rime et versi, or colgo herbette et fiori» (CXIV 6). Tuttavia il *cosí* della similitudine (un 'cosí come' che poi nel macrotesto del Libro sarà soppresso e le realtà semplicemente e allusivamente accostate) s'interrompe nella potente metafora dei due versi finali: «ma ... | primavera per me pur non è mai», forse in controcanto all'innocenza edenica «qui primavera sempre» di Matelda (*Purg.* XXVIII 143); versi pieni di suoni e di accenti sostitutivi del dolce e soave tempo che non viene per l'amante, circoscritto dai due sintagmi speculari *in me* e *per me* (vv. 11 e 14), che impercettibilmente segnano una discesa nel *dentro* piú oscuro di se stesso nella coesistente percezione della ricchezza della superficie. In chiusura dunque il divorzio dall'*ordo naturae* e l'inversione di segno stilistico (dal concettoso all'ineffabile, dalla *comparatio* alla metafora), con il ribaltamento d'un *topos* trobadorico, il tipico esordio primaverile o *Natureingang* in

variante positiva, che però già nei Trovatori può essere ingresso a torbide ed amare primavere o pretesto ad altri temi oppositivi, da Marcabru (*A l'alena del vent doussa*) fino in Toscana a Bonagiunta da Lucca, tutto «pensoso» nel tempo sereno della primavera *Quando apar l'aulente fiore*.

Bernardino Daniello, autorevole conoscitore di varianti e di carte petrarchesche in un'epoca di massimo collezionismo, annota: «Mandava a donare forse al cardinale Colonna un presente di tartuffole il poeta nostro, perché negli scritti di sua man propria sopra questo sonetto si legge *Tuberorum munus*; ma non le nomina per lo proprio nome...», restando per altro velato insieme al nome del *tuber terrae* anche il fatto stesso che si tratti d'un dono, tutto affidato com'è all'ambigua cerniera del v. 9: «onde tal fructo e simile si colga», che non esclude l'autosufficienza del testo nella celebrazione di «costei, ch'è tra le donne un sole». Per l'eventuale destinatario dei tartufi, per i quali si richiama Plinio (*Nat. hist.* XIX 3; Castelvetro) e Giovenale (*Sat.* V 116-18; Belloni, *Appunti*, pp. 150-151), è proposta ora la candidatura di Agapito Colonna (Santagata, Fenzi), il «signor mio caro» al quale nel 1338 è inviata «cum quibusdam munusculis» la sciarada dei doni del sonetto LVIII (il che insinua un dubbio ulteriore piuttosto che fornire una «conferma»), nonché le lettere *Familiari* II 10 e 11.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE. La rima A assona perfettamente con D, *-ore*, *-ole*, e B con C, *-orna*, *-olga*; l'uniformità della vocale tonica accompagna fonicamente la continuità sintattica tra fronte e sirma, con effetto monocromatico contrario al «novel colore» della primavera.

BIBLIOGRAFIA: Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 12-15; Santagata, *I Colonna*, pp. 110-13; Berra, *Note su RVF IX*, pp. 64-70.

1. *'l pianeta ... l'ore*: il sole che partisce l'ore misurando il tempo. Motivo che risale al *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi, «lumen solis mensura est atque numerus horarum, dierum, totiusque nostri temporis» (IV 16), citato nel commento Sapegno per *Par.* X 28-30: «Lo ministro maggior de la natura | ... | e col suo lume il tempo ne misura» (Daniello, Dotti). Forse un rintocco ritmico-sintattico della canzone di Dante *Io son venuto*, «e quel pianeta che conforta il gelo» (v. 7), dove il pianeta ugualmente non nominato è il contrario del sole, il freddo Saturno. Qui il pianeta si rivela in quanto sole al v. 10.

2. *Tauro*: la costellazione, o casa, del Toro, dove il sole rientra in primavera (12 aprile). *si ritorna*: verbo medio, cfr. VI 10.

3. *cade*: scende; come direbbe Dante, «piove | ... in terra da tutti li cieli», parlando appunto del risveglio primaverile (*Io son venuto*, 67-68); anche la *vertú*, come tecnicismo della potenza degli astri, è dantesca: «le fronde | che trasse fuor la vertú d'Arïete | per adornare il mondo» (*ibid.*, 40-42), particolarmente attiva nella clausola interna di *Purg.* XXIII 61-62: «De l'etterno consiglio | cade vertú ne l'acqua e ne la pianta». *infiammate*: dai raggi del sole. Il segmento traduce le 'aurate corna' di Virgilio, *Georg.* I 217-18: «candidus auratis aperit cum cornibus annum | Taurus» (Daniello); cfr. *Tr. Cup.* I 4-5: «già il Sole al Toro l'uno e l'altro corno | scaldava»; *Buc. carm.* IX 6-7.

4. *veste ... di novel colore*: riveste la terra di rinascenti colori (in quel «dolce tempo novello» che è appunto la primavera per Dante, *Io son venuto*, 67). Il verbo metaforico *vestire* è virgiliano (*Georg.* II 219; Daniello) e soprattutto evangelico (Castelvetro) nel contatto attivo del testo tra natura e persona sul modello di *Mt* VI 30 (e *Lc* XII 28): «Si autem foenum agri quod hodie est ... Deus sic vestit, quanto magis vos...?»; cfr. CXXV 3, CCLXX 67-68. Il *colore* della primavera anche nel sonetto anonimo del canzoniere Vaticano *Quando gli ausignuoli*,

similmente oscurato dal tormento e «martire» dell'amante (V 347). Rima ricca (franta) con *l'ore*.

5-6. *non pur ... adorna*: non soltanto abbelisce di fiori la terra che s'apre ai nostri occhi, spalancati sul mondo esterno (*di fore*). Il segmento *le rive e i colli*, sintomatico del paesaggio di Valchiusa (cfr. XXIII 61, CCXXVI 13, CCLIX 2, CCCIII 2), in funzione appositiva determina *quel*, con diretta giustapposizione al soggetto pronominale prolettico. *fioretti*: voce ipocoristica dantesca; per la presenza dei *colli*, implicati in clausola interna con l'*incipit* del sonetto che precede (VIII 1; cfr. X 7), la parola affettiva è specificamente vicina alla situazione della sestina *Al poco giorno*, 10-12: «il dolce tempo che riscalda i colli, | e che li fa tornar di bianco in verde | perché li copre di fioretti e d'erba»; anche nella canzone *Io son venuto*, 47: «c'ha morti li fioretti per le piagge»; *Inf.* II 127; *Purg.* XXVIII 56 e XXXII 73; *Par.* XXX 111.

7. *dentro*: sottoterra (in antitesi a *di fore* del v. 5, cosí come *ma* è correlato a *non pur*), dove non fa mai giorno (*non s'aggiorna*), dove è sempre buio. *mai non s'aggiorna*: litote che anticipa quella finale del v. 14, cfr. CXVII 12. Per la clausola in fin di verso si cita *Purg.* XII 84: «pensa che questo dí mai non raggiorna» (Trovato), in rima con *torna* e *adorna*.

8. *gravido fa ... humore*: quella calda vertú del sole (v. 3) «a guisa di seme fa il terrestre humore gravido e pregno di sé, concependone egli quello c'ha a partorire, però che il calore del sole penetra nelle viscere della terra già fatta umida, il quale come maschio si giunge col terrestre umore quasi femina» (Gesualdo); insomma feconda l'umidità della terra. Tema virgiliano, *Georg.* II 324: «vere tument terrae et genitalia semina poscunt» (Daniello); cfr. CLXVI 5-6, CCXVI 5, CCLXV 10 (*humor*); CCCVI 4, CCCLXVI 116 e *Purg.* XXX 120 (*terrestro*).

9. *onde ... si colga*: di modo che *tal fructo* possa essere raccolto (o anche 'da dove', da quel *dentro* del terreno fecondato dal sole primaverile; ma spesso *onde* ha valore consecutivo o finale). Il lungo periodo sintattico delle quartine si conclude nel primo verso delle terzine; cosa che apparenta questo sonetto col successivo, X 1-9. *tal fructo et simile*: un frutto come quello mandato in dono e altro frutto simile della terra. In questo senso *tal* funziona da deittico d'avvicinamento; sempre che il testo non suggerisca un'attualità (*tal fructo*) contro una potenzialità (*et simile*), cioè un frutto corrispondente al seme che va maturando. *si colga*: forma passiva, che rinvia internamente al vicino sonetto *Sí travïato*: «sol per venire al lauro onde si coglie | acerbo frutto...» (nota a VI 12-13; CXXV 69-71).

10. *cosí*: introduce il secondo termine della similitudine. *tra le donne un sole*: tema della donna-sole a vasto raggio del *Canzoniere*, anticipato da IV 12 («ed or di picciol borgo un sol n'à dato»), su movenza stilnovistica; cosí Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres(a)*, 23-24: «ed infra l'altre par lucente sole | e falle disparer a tutte prove», cfr. XC 12, C 1, CCXVIII 1-4, CCXIX 10-14, CCXXII 5, CCXXV 2; *Tr. Cup.* III 130-33: «Costei ... | e veramente è fra le stelle un sole».

11. *in me*: corrispettivo psichico in risposta a *dentro* della natura (v. 7); complemento di *cria* del v. 12 (ma per Vellutello e Gesualdo di *movendo*). *i rai*: i raggi, sincronicamente del sole e dei *begli occhi*, con la tipica ambiguità annunciata nel sonetto *Era il giorno*, cfr. introduzione a III. In trasparenza la canzone di Dante *Io sento sí*, 17-18: «Entrano i raggi di quest'occhi belli | nei miei innamorati». Con *movendo* è introdotto il motivo della mobilità dello sguardo di madonna, come nella seconda *cantilena oculorum*: «Gentil mia donna, i' veggio | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume» (nota a LXXII 2-3), «un mover d'occhi, un ragionar, un canto...» (CCLXIV 53).

12. *cria*: crea, genera, fa nascere (in risposta a *gravido fa* sul piano della na-

tura); cfr. IV 3, CXXXVIII 6. *d'amor penseri*: pensieri d'amore che anticipano gli *amorosi penseri* del sonetto che segue, nella stessa posizione ad attacco della seconda terzina (X 12), nonché l'*amoroso pensero* di XIII 9 e LXXI 91; *d'amor* si riferisce a tutto il trinomio *penseri, atti et parole*, che fa eco alla formula del *Confiteor* «cogitatione, verbo et opere», cfr. nota a CXIX 5; LXXI 94-96 («onde parole et opre | escon di me sí fatte allor ch'i' spero | farmi immortal...»), CCCLXVI 85 («Mortal bellezza, atti e parole m'ànno | tutta ingombrata l'alma»).

13. *ma*: corrisponde all'avversativa del v. 7; la tensione tra *di fore* e *dentro* dei fatti della natura si ripete nei fatti tutti interiori dell'amante in circostanze piú sfumate (*in me ... per me*, vv. 11 e 14). *come ch'ella ... volga*: comunque *costei* muova i *rai* di quei begli occhi, dovunque indirizzi lo sguardo. Opportunamente Carducci, anche per il contesto generale, cita *Inf.* VI 4-6: «novi tormenti e novi tormentati | mi veggio intorno, *come ch'io* mi mova | e *ch'io* mi volga, e *come che* io guati»; ancora Dante, *Donne ch'avete*, 51-52: «De li occhi suoi, come ch'ella li mova, | escon spirti d'amore inflammati» (*Vita Nuova* XIX; Berra). *governi o volga*: binomio parasinonimico, in *variatio* rispetto a *movendo*, v. 11. In parallelo, sempre detto degli occhi: «Cosí vedess'io fiso | come Amor dolcemente gli governa» (LXXIII 70-71); cfr. nota a XI 12, CL 7.

14. *primavera ... mai*: la primavera tuttavia [*pur*] per me non giunge mai (a differenza di «com'è per la terra mediante la virtú de' raggi del sole», Vellutello), come nella sestina LXVI 19, «Ma, lasso, a me non val fiorir di valli», e nelle terzine di CCCX: «Ma per me, lasso, tornano i piú gravi | sospiri...» Verso tra gli «ineffabili» in clausola finale, «caratterizzato da una litote in senso vastissimo, in quanto non solo è negativo ... ma è negativo per immagini» (Contini, *Varianti*, pp. 189-90); verso inoltre marcato da forte allitterazione in una chiusura piena di accenti, anticipata da *in me movendo* e dai *penseri* dei vv. 11-12; la clausola in fin di verso *pur non è mai* rovescia l'altra litote *mai non s'aggiorna* del v. 7, dal quale provengono quasi tutte le riprese tematiche delle terzine (*ma* e *dentro*).

Gloriosa columna in cui s'appoggia
nostra speranza e 'l gran nome latino,
ch'ancor non torse del vero camino
l'ira di Giove per ventosa pioggia,

qui non palazzi, non theatro o loggia,
ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino,
tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
onde si scende poetando et poggia,

levan di terra al ciel nostr'intellecto;
e 'l rosignuol che dolcemente all'ombra
tutte le notti si lamenta et piagne,

d'amorosi penseri il cor ne 'ngombra:
ma tanto ben sol tronchi, et fai imperfecto,
tu che da noi, signor mio, ti scompagne.

Sonetto d'omaggio indirizzato a un personaggio di casa Colonna, il quale solo manca al momento di grazia dello scrivente (v. 14); una gloriosa e resistente 'colonna' (prima quartina) che per il presagio stesso del nome si trova inserita nella geografia urbana delineata dal maestoso trinomio architettonico *palazzi ... theatro ... loggia*, contrapposto alla lontana trinità arborea abete-faggio-pino, che circoscrive invece il luogo silvestre da cui proviene il messaggio (vv. 5-6). Il luogo ameno della situazione è stato a lungo identificato con Lombez, cittadina della Guascogna a una sessantina di chilometri a sud-ovest di Tolosa, della quale era vescovo l'amico Giacomo Colonna fin dal 1328, il «lomberiensis episcopus» cui è indirizzata la tenera e tardiva risposta epistolare del sonetto *Mai non vedranno* (CCCXXII), che nel 1330 in visita a Lombez si porta dietro l'ex compagno degli studi bolognesi, regalandogli un'estate «prope celestem» (epistola *Posteritati*): da qui Petrarca, a nome di familiari e amici invitanti, scriverebbe al grande capofamiglia Stefano il Vecchio, allora in Avignone (dal Vellutello al Carducci, seguito da Chiòrboli). Ma per il potente indistruttibile vecchio di casa Colonna, «senex ille gloriosissimus» (*Sen.* X 2, cfr. LIII), il *poetare* e gli *amorosi penseri* della missiva non sembrano argomenti adeguati o adescamenti confacenti (Foresti); il *bel monte* poi, se dovesse adombrare i Pirenei, non è cosí «vicino», e infine il paesaggio in ogni suo sintomo assomiglia troppo al «tranquillo porto» di Valchiusa (Daniello); donde l'ipotesi convincente che Petrarca scriva dalla valle della Sorgue a Giacomo Colonna in Roma (Santagata), degnamente collocato tra i superbi *palazzi* dei potenti, lui cosí sensibile alle «note» della poesia (CCCXXII

3) nonché socratico confidente di pensieri amorosi, come insinuano l'epistola metrica I 6 dal silenzio di Valchiusa (1338) e soprattutto la lettera *Familiare* II 9 da Avignone a Giacomo nella città eterna (1336), dove la donna del Libro è precocemente messa sotto le ali di Agostino. Di fatto il testo, sul tono di lontananza delle lettere latine in versi e in prosa, è animato nella sua parte centrale dall'evocazione d'un paesaggio primaverile, fluidamente fuso tra quartine e terzine, smaltato da quell'*erba verde* che accompagna i *fioretti* sulle rive e sui colli del sonetto che precede (IX 6), nelle vicinanze d'un *bel monte* che, attraversato com'è dalla poesia (*poetando*, v. 8), anticipa i passi di concentrazione e di nostalgia della canzone «Di pensier in pensier, di monte in monte» (CXXIX), nella figura del monte delle Muse; un paesaggio interiore segnato dalla vocalità dell'usignolo, che canta a primavera e prima di giorno come in tutti i testi valchiusani (CCCX-CCCXI), virgilianamente *all'ombra* di rami d'alberi (v. 10), che però non sono nominati, tanto quell'ombra che protegge ed isola il canto è sottratta alla sfera della naturalità ed è diventata un significante puro, sia pure enigmaticamente annunciato a distanza dalla vegetazione delle quartine, «un abete, un faggio, un pino» (v. 6). Il contrasto con la città, secondo stilemi ricorrenti nel *De vita solitaria* («non urbem aliquam, non theatrum, sed agrum...», qui vv. 5-6), ha i segni forti di un'epistola di Orazio all'amico Aristio Fusco, che non solo in chiusura fornisce materia linguistica all'ultimo verso del testo (Daniello), ma che fin dall'inizio consegna l'opposizione portante tra due amici fraterni divisi da un non insolvibile contrasto, l'uno *urbis amator* e l'altro *ruris amator*: «Urbis amatorem Fuscum salvere iubemus | ruris amatores, hac in re scilicet una | multum dissimiles, ad cetera paene gemelli | fraternis animis ... vetuli notique columbi» (I x 1-5); dove è importante la collettività oraziana dei *ruris amatores*, che dà una spiegazione soddisfacente al *noi* finale, «che il poeta non costuma parlando di sé» (Carducci), includente invece tutti quanti per fratellanza letteraria si autoescludono dal tumulto e dal «vil guadagno» della turba metropolitana (VII 11), senza rinunciare al possibile scambio: «nempe inter varias nutritur silva columnas» (*Epist.* I x 22). Colpisce in quest'evocazione primaverile il reticolo di ricordi 'petrosi' provenienti in misura scalare dall'inverno rigido e gelato della canzone di Dante *Io son venuto* (vv. 4, 8, 12), quasi sotterranea permanenza dell'amara non-primavera del testo che precede nel Libro (IX 14).

Sonetto sullo stesso schema del precedente, ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza di A con D, *-oggia*, *-ombra*, implicata con la prima rima della ripresa della ballata *Lassare il velo* che immediatamente segue.

BIBLIOGRAFIA: Cochin, *Pétrarque et Jacques Colonna*, pp. 22-28; Foresti, *Il sonetto per il vescovo Giacomo Colonna* [1934], in *Aneddoti*, pp. 180-83; Santagata, *I Colonna*, pp. 85-117.

1. *columna*: l'esponente della nobile e potente casata romana, apostrofato con latinismo adeguato al solenne *incipit* classicheggiante; variante morfologica interna è la pur metaforica *colomna* di *Spirto gentil* (cfr. nota a LIII 72, probabilmente Stefano il Vecchio) e di *Signor mio caro* (CCLXVI 12, il cardinale Giovanni) nonché la *colonna* di CCLXIX 1 (sempre il cardinale). L'*argomentum a nomine* in gioco è anche della prosa: «neque enim "de columna", ut ceteri, sed ipse "columna" dicebatur, in quam scilicet amicorum spes, in quam domus ingens et antiqua recumberet» (*Fam.* VIII 1, 6, a proposito di Giovanni figlio di Stefano il Giovane [Zingarelli]; anche *Fam.* VII 13, 16, ecc.); così il sonetto bilingue attribuito a Petrarca (Carducci), che comincia «Sacra Colonna, che sostieni ancora | della terra latina e 'l pregio e 'l nome, | o *patriae decus*...» (Solerti, CXXXII).

in cui s'appoggia: sulla quale posa la nostra speranza. Cosí in *Tr. Et.* 71-72: «in cui | vostro sperare e rimembrar s'appoggi»; Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica*, 18: «ch'a la tua fede appoggia sua speranza» (Suitner).

2. *nostra speranza*: la speranza di tutti *noi* (cfr. v. 14). *nome latino*: il *nomen*, la gloria d'Italia, con altro latinismo, questa volta lessicale; cfr. introduzione a *Spirto gentil* LIII per la romanità virtuosa rappresentata dai vari membri di casa Colonna.

3-4. *ch(e)*: complemento oggetto. *ancor ... pioggia*: la collera di Giove non ha ancora distolto dalla retta via, dal cammino della verità, nonostante tutte le intemperie, *per ventosa pioggia* (con *per* concessivo), a specchio della clausola dantesca *in noiosa pioggia* della canzone *Io son venuto*, 21 (cfr. nota al v. 8). Nella metafora del dio tonante e fulminante si è visto adombrato Bonifacio VIII, duro avversario dei Colonna negli anni 1298-99, di cui si dice in *Rer. mem.* II 56, 1: «Fulminabat ille de terris et ad exemplum tonantis etherei, cuius gerebat vices, edictis minacibus intonabat» (Castelvetro), pur accordandosi male quell'*ancor* del v. 3 con avvenimenti cosí lontani (Carducci); per Santagata invece, sulle orme del Foresti, il passo «allude alla clamorosa presa di posizione di Giacomo Colonna contro Lodovico il Bavaro del 22 aprile 1328, quando il giovane Colonna, incurante delle minacce imperiali, pronunciò nella piazza di San Marcello in Roma una famosa orazione contro l'imperatore destituito e scomunicato da Giovanni XXII». Tutte cose che possono stare sullo sfondo della leggenda dei Colonna, ma che sono fuori d'un testo che parla di poesia, con le spie piú vistose di *poetando*, *rosignuol che ... si lamenta et piagne*, *amorosi penseri*; ancora piú significativo quel *vero camino* che internamente rimanda alla *secura strada* di VI 6 e soprattutto alle vie oblique e pericolose dei testi che immediatamente precedono: «Sí travïato è 'l folle mi' desio...» (VI 1), «ond'è dal corso suo quasi smarrita | nostra natura» (VII 3-4), «senza sospetto di trovar fra via | cosa ... molesta» (VIII 7-8), in anticipo sul *camino* del «vecchierel canuto et biancho» del sonetto XVI, anche questo un cammino di verità, *veritatis inquisitio*, per cui si veda il luogo parallelo della canzone della Sapienza CXIX 84-85: «et se mai da la via dritta mi torsi, | duolmene forte...» Anche l'*ira di Giove*, per la quale si richiama la «fulminantis magna manus Iovis» di Orazio (*Carm.* III III 6; Castelvetro) nonché il petrarchesco «fulmen torvi ... Iovis» di *Epyst.* II 14, 18-19 (Carducci), parallela all'«ira del ciel quando 'l gran Giove tona» di XXIV 2, trova riscontro in testi che parlano del lauro dei poeti, di per sé risparmiato dal fulmine («arbor hec non fulminatur ... Iure ergo contemptrice fulminis fronde coronantur hi, quorum gloria illam, que, more fulminis cuncta prosternit, sola non metuit: vetustatem», *Coll. laur.* XI 19-20), se non quando eccezionalmente maledetto: «Né poeta ne colga mai, né Giove | la privilegi, et al sol venga in ira, | tal che si secchi ogni sua foglia verde» (LX 12-14); cosí, al solito ambiguamente, anche la prima quartina entra nel campo referenziale della poesia. Il tema dell'elevazione spirituale («levan di terra al ciel...», v. 9) trova altresí riscontro nel tardivo sonetto a Giacomo, «Spirto già invicto a le terrene lutte...» (cfr. nota a CCCXXII 5).

5. *qui*: avverbio solitamente evocativo di Valchiusa, CXIII 1 e 5, CXIV 5-6, CXVI 12 (Santagata); *Epyst.* I 6, 164-65, a Giacomo: «*Hic* mecum exsilio reduces statione reposta | Pyerides habitant; rarus superadvenit hospes...». *palazzi ... loggia*: edifici urbani, contrapposti al trinomio silvestre abete-faggio-pino del verso seguente, dove la loggia indica un luogo d'incontro pubblico coperto (sulla tipologia del Foro romano), come la Loggia dei Lanzi a Firenze. Il tema della città dispersiva contro la campagna favorevole alla meditazione, concentrato nella formula «Le città son nemiche, amici i boschi | a' miei pensier'...» della se-

stina CCXXXVII 25-26, è tipica del *De vita solitaria* in andamento similare, come là dove è trattato l'*otium ad meditandum* di Cicerone: «In hanc rem, *non urbem* aliquam, non theatrum, *sed agrum*, locum prorsus ydoneum ... elegerat»; così del padre Abramo: «*non in palatiis* interque delitias urbanas, *sed* in tabernaculis inque convallibus collocutorem Deum meruit», o di Mosè: «*non* in aliqua civitatum Syrie vel Egipti, *sed* in silvis et altissimi montis in vertice» (II 2, pp. 394, 398, 400, ecc.). Sullo sfondo gli archetipici «romana palatia» di Virgilio, *Georg.* I 499 (Santagata), citato nella lettera del 1336 da Avignone a Giacomo in Roma, *Fam.* II 9, 24.

6. *'n lor vece*: al posto loro. *abete ... faggio ... pino*: enumerazione che si ripete tra gli alberi della memoria nel sonetto dei fiumi, «abete, pin, faggio o genebro» (CXLVIII 5; cfr. CLXXVI 8; anche XXIII 117, LIV 7, CXXIX 42), probabilmente debitrice della terna dei sempreverdi danteschi nella canzone *Io son venuto*, 43-44 (Contini): «ramo di foglia verde a noi s'asconde | se non se in lauro, in pino o in abete»; alberi comunque 'poetici', come dimostra il passo d'una lettera al Boccaccio: «An forte quia nondum peneia fronde redimitus sis, poeta esse non potes? An si laurus nulla usquam esset ... nec ad umbram pinus aut fagi texere carmen altisonum fas esset?» (*Fam.* XVIII 15, 2). Questi alberi in funzione educativa («levan di terra al ciel nostr'intellecto», v. 9) rimandano ancora al *De vita solitaria*, dove si dice di san Bernardo, come di se stesso (II 7, p. 438): «Solebat enim dicere: omnes se quas sciret literas ... in silvis et in agris didicisse, ... nec se ullos unquam magistros habuisse preter quercus et fagos», attingendo alla *Vita et res gestae* di Bernardo di Guillaume de Saint-Thierry (PL CLXXXV, col. 240, su cui É. Gilson, *Sur deux textes de Pétrarque*, SP, VII [1961], pp. 36-42); motivo caro al pensiero cistercense e a Jaufre Rudel; cfr. XXIII 117, LIV 7, CXXIX 42.

7. *erba verde*: altro sintomo di Valchiusa (CXXIX 41, CLXXVI 11), forse sull'immagine dell'*herbam virentem* del Paradiso terrestre, secondo *Gn* I 12 (Chessa). Nel quadro delle scelte stilistiche è da segnalare che *erba* e *verde* sono due parole-rima 'petrose' della sestina di Dante *Al poco giorno*. *bel monte*: i colli di Valchiusa, affettivamente intercettati e avvicinati mediante l'aggettivo *bel*, con richiamo interno ai *colli* di questa microsequenza (VIII 1, IX 6); oppure la stessa «rupe sovrastante la sorgente della Sorgue» (Santagata, che richiama CXXXV 92-93, CCCV 9; *Epyst.* I 4, 4-5, I 6, 12-23, III 1, 2-6; *Fam.* VI 3, 68, XXII 5, 18), ricordando però che Beaumont, al quale il *bel monte* può alludere, è vicino al Ventoso; un monte della memoria poetica (CXXIX), un Elicona o Parnaso transalpino, cfr. VII 8.

8. *onde*: per dove (Chiòrboli, con rinvio a CLXXVI 2 e CCLXX 49), con riferimento ai due verbi scendere e salire (*poggiare*), riuniti dal pronome *si* valevole per entrambi. *si scende ... et poggia*: si scende e si sale poetando. Il verbo *poggiare* è un occitanismo filtrato da Dante, «ritira in alto pel vento che poggia», in rima con quella *noiosa pioggia* che investe la *ventosa pioggia* del v. 4 (*Io son venuto*, vv. 21 e 24); così nel sonetto di Dante a Cino da Pistoia *Degno fa voi*, 10: «nol vede quando scende e quando poia», in rima con *ploia* 'pioggia', in forma anche foneticamente provenzaleggiante. In filigrana il canto poetico che *mont' e poia* di Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor*, 7. Rima ricca con *appoggia*, come nel primo sonetto dell'Aura la rima equivoca di *poggi* con *appoggi* (CXCIV); rapporto paronomastico di *poggia* con *pioggia*.

9. *levan ... al ciel*: sollevano da terra fino al cielo. Verbo plurale perché il soggetto è un trinomio lentamente analizzato, «un abete, un faggio, un pino» (v. 6), cfr. LXXXI 14, CCLXXIII 7; posto così all'inizio delle terzine, annulla la se-

parazione tra fronte e sirma, con procedimento di fusione che imparenta questo sonetto con il precedente (cfr. nota a IX 9). *nostr'intellecto*: la capacià d'intendere, spinta verso l'alto con quelle ali «co le quai del mortale | carcer nostro intelletto al ciel si leva», enunciate nella canzone che apre la Seconda Parte *I' vo pensando* (CCLXIV 6-8); cfr. *Purg.* XXII 128-29: «ascoltava i lor sermoni, | ch'a poetar mi davano intelletto».

10-11. *rosignuol* ... *piagne*: ricordo del passo di Virgilio, *Georg.* IV 511-15, «qualis populea maerens Philomela *sub umbra* | amissos queritur fetus ... at illa | flet noctem ramoque sedens miserabile carmen | integrat et maestis late loca questibus implet» (Tassoni), evocato di nuovo mediante citazione tradotta nel sonetto dell'usignolo CCCXI 1-5. *all'ombra*: là dove l'intrico dei rami degli alberi è piú fitto e oscuro; a restituzione del tassello *sub umbra* del mesto usignolo virgiliano, non senza in filigrana il raddoppio di san Bernardo discente in meridiano fervore *sub umbra arborum* (cfr. nota al v. 6). Un'*ombra* implicata con l'*incipit* della ballata che segue *Lassare il velo o per sole o per ombra*. *tutte le notti*: come l'usignolo di CCCXI 5, «et tutta notte par che m'accompagne». *si lamenta et piagne*: vocalità in natura dell'usignolo notturno. Luoghi paralleli CCCXI 1 («Quel rosignuol, che sí soave piagne»), CCCX 3, CCCLIII 1-3, e anche CCXIX 1, CCLXXIX 1. Nel contesto 'petroso' acquista scalarmente valore la dittologia dantesca dell'aere che «s'attrista ... e piagne» della canzone *Io son venuto*, 22 (Trovato); in questo quadro di ricordi sottili anche il sintagma *levan di terra*... a inizio delle terzine può intercettare *Levasi de la rena*..., similmente in posizione forte ad attacco della seconda strofe della stessa canzone di Dante (*Io son venuto*, 14).

12. *amorosi penseri*: gli stessi pensieri d'amore, «d'amor penseri», del sonetto che precede nella stessa posizione ad attacco dell'ultima terzina (cfr. nota a IX 12). *il cor ne 'ngombra*: ci invade l'anima. Antico gallicismo (prov. *encombrar*, fr. *encombrer*) ricorrente nel Libro: «di sí scuri penseri Amor m'ingombra» (CCCXXVII 8; CCXCIV 10, CCCLXVI 86, cfr. XI 4), «quel che l'anima nostra preme e 'ngombra» (*Tr. Et.* 64); qui con altro rintocco della canzone di Dante, *Io son venuto*, 9-11: «fa poca ombra: | e però non disgombra | un sol penser d'amore».

13. *tanto ben* ... *fai imperfecto*: soltanto tu interrompi e rendi manchevole tanta beatitudine. Il *tu*, che fronteggia il *noi* finale, è ritardato nell'ultimo verso, annunciato però dal contesto allitterante, *tanto* ... *tronchi*. Citazione dell'epistola di Orazio indirizzata a Fusco (Daniello), il solo che manca alla letizia descritta: «excepto quod non simul esses cetera laetus» (*Epist.* I x 50; Carducci ricorda anche Cicerone, *Ad Quintum* II XII; ma se il sonetto è del 1337-38 circa, va segnalato che le epistole di Cicerone ad Attico, a Bruto e al fratello Quinto furono scoperte dallo stesso Petrarca nella tarda primavera del 1345, Capitolare di Verona).

14. *noi*: plurale oraziano a memoria dei *ruris amatores* dell'epistola a Fusco (*Epist.* I x). Per Carducci i familiari di Stefano il Vecchio, a Lombez, a nome dei quali scriverebbe il poeta; per Santagata un *noi* che assomma tutti «gli altri enti valchiusani (gli alberi, il colle, l'usignolo, la notte) della cui compagnia il destinatario si priva», ma ai quali è impossibile attribuire la *nostra speranza*, il *nostr'intellecto* (vv. 2 e 9) e soprattutto il personalissimo pronome *ne* del v. 12. *signor mio*: come in altri testi epistolari, LVIII 2, CIII 3, CLXVI 1. *ti scompagne*: stai lontano, non sei in nostra compagnia; cfr. CLXXIII 3; *Tr. Pud.* 46: «Ma vertú, che da' buon non si scompagna».

Lassare il velo o per sole o per ombra,
donna, non vi vid'io
poi che in me conosceste il gran desio
ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.

Mentr'io portava i be' pensier' celati,
ch'ànno la mente desïando morta,
vidivi di pietate ornare il volto;
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
fuor i biondi capelli allor velati,
et l'amoroso sguardo in sé raccolto.
Quel ch'i' piú desïava in voi m'è tolto:
sí mi governa il velo
che per mia morte, et al caldo et al gielo,
de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.

Prima delle sette ballate del *Canzoniere* (XIV, LV, LIX, LXIII, CXLIX, CCCXXIV), che fa da grande ingresso ai *Fragmenta* sotto il segno d'un rapporto intensamente voluto e difficile, marcato da un *velo* tematico negativo (vv. 1, 9 e 12) che si scontra con un *desio* similmente costante (vv. 3, 6 e 11): un *velamen* che il desiderio piú ardente («il gran desio» esclusivo, «Quel ch'i' piú desïava» senza confronto) non riesce a strappare, lasciando il «volto» del testo non rivelato se non sotto forma spontanea, secondo natura, di *pietate* (v. 7). Questa tensione di contenuto è tensione del linguaggio, che adatta alla medietà stilistica d'una ballata le soluzioni piú caratteristiche di Dante 'petroso', e cioè anche lui alle prese con una donna dura e respingente. Tale la stessa parola *ombra* del primo verso, parola di eros negato e da sestina (Dante comincia con *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*), ribattuta da *(di)sgombra* nella canzone *Io son venuto* (vv. 9-10), nonché la rima baciata di *velo* con *gielo* (vv. 12-13), come nella prima strofe della medesima canzone di Dante (vv. 6-7), annunciatrice di gelidi passaggi verso una supposta primavera dell'amore. Ma il tormentato velo, che nella seconda occorrenza (v. 12) scende sugli occhi e sul cuore dell'amante come un sudario («per mia morte», v. 13), introduce a una lettura della donna non solamente come rappresentante dell'eterno femminino in una rete di resistenza e di capelli biondi. Nella canzone detta della Gloria, in realtà d'una Sapienza non riconosciuta al primo impatto e quindi rinviata ad una seconda abbagliante bellezza, o *Vera Pulchritudo*, che però non parla e non si fa toccare, la prima donna bella piú del sole mostra al fervidissimo amatore soltanto «l'*ombra o 'l velo* o ' panni | talor di sé, ma 'l viso nascondendo» (CXIX 20-21); Agostino dice, in un passo dei *Soliloquia* che presta materia anche al vicino sonetto *Son animali* (XIX),

similmente leggibile a doppio, che l'amante della Sapienza, l'*amator sapientiae*, vorrebbe vederla e possederla come una donna *nullo interposito velamento*, quasi nuda, «qualem se illa non sinit, nisi paucissimis et electissimis amatoribus suis» (I XIII 22), con quella nudità che ambiguamente traspare nel primo sonetto del guanto: «diti schietti soavi, a tempo ignudi | ... | Cosí avess'io del bel velo altrettanto!» (CXCIX 7 e 12); Dante scrive che la donna gentile, chiamata nel *Convivio* Filosofia, gli era sembrata «disdegnosa, ché non mi volgea l'occhio» (III XV 19), come questa del testo raccoglie lo sguardo e non si svela (v. 10). La donna a cui si dice *voi* è stata assomigliata per la sua veste metrica alla Violetta di Dante (Capovilla, Gorni); ma anche lei giustappunto è uno «schermo di veritade», che rimanda oltre se stessa. Pertanto sembra che sulle soglie del Libro, e forse in età giovanile (Wilkins indica il periodo avignonese 1326-36), l'autore voglia segnalare che la materia non è tutta Venus, bensí anche Virtus (*De vulgari* II II 7-8, IV 8), in stile 'tragico' e altresí 'elegiaco' o mediocre (cfr. introduzione all'unica ballata delle rime 'in morte' CCCXXIV), e che a una Laura-Amore sarà affiancata, in intreccio a volte indistricabile di natura, di cultura e di simboli, una Laura-Sapienza di consistenza agostiniana e boeziana, fin da qui coperta d'ombra e di velo.

Ballata maggiore monostrofica (come quasi tutte quelle del Libro, fatte salve LV e LIX, e come tutte le quattro ballate extravaganti: Solerti, I, IX, X, XI) di quattordici versi (come XIV e LXIII), endecasillabi e settenari. La ripresa ha schema XyYX, la stanza ha due mutazioni a rime scambiate ABC BAC, volta CdDX; assonanza di X *-ombra* con B *-orta*, consonante con C *-olto*. La scelta melodica è affine a quella della ballata monostrofica di Dante *Deh, Violetta*, di schema XYYX; ABc BAc, CDDX, per altro simile, salvo la combinazione dei piedi, a quello dell'unica ballata (pluristrofica) per Beatrice *Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore* (*Vita Nuova* XII), di schema XYYX; AbC AbC, CDDX.

BIBLIOGRAFIA: Bigi, *Ballate*, pp. 31-47; Capovilla, *Ballate*, in *Studi*, pp. 13-46; Gorni, *Altre note*, pp. 83-102; Balduino, *La ballata XI*, pp. 301-16.

1-4. *Lassare ... sgombra*: da quando vi siete accorta dell'amore che era in me [v. 3], tale da togliermi dal cuore ogni altro desiderio [v. 4], io non vi vidi, o donna [v. 2], lasciare il velo mai [v. 1]. Il *velo* iniziale pone rima interna identica (al quinario) col v. 12; cosí è indicato fin dal primo emistichio del primo verso (elemento di per sé prolettico) che *velo* è parola tematica, variata mediante *velati* del v. 9, anticipando la ripresa il contenuto svolto nell'unica stanza. Il velo è schermo e protezione contro la molteplicità dell'esterno («o per sole o per ombra») e corrisponde al *velamentum* che Sapienza in persona offre ai giusti: «et fuit illis *in velamento diei* et in luce stellarum *per noctem*» (*Sap* X 17); similmente san Paolo, *2 Cor*, III 12-18, laddove si parla del *velamen* sulla faccia di Mosè e di quello steso sull'intelligibilità del Vecchio Testamento senza lo svelamento del Nuovo. Il tema è sostenuto dalla fitta allitterazione del testo, *velo, vi vid'io, voglia, vidivi ... volto, vi, velati, desïava ... voi, governa ... velo, vostr(i)*. Il verbo *Lassare* (etimologico) è implicato con il sonetto che segue XII 6, sempre in relazione a panni femminili. *per sole ... per ombra*: variazioni temporali (giorno e notte) e climatiche (caldo e freddo) che non variano l'atteggiamento schermato (e quindi crudele) della donna. Il modello è quello della canzone-sestina di Dante, *Amor, tu vedi ben*, 9-10: «ché per lo tempo caldo e per lo freddo | mi fa sembiante pur come una donna | che fosse fatta d'una bella petra», che infatti è evocata circolarmente in chiusura, «et al caldo et al gielo» (v. 13); non a caso anche in Dante la donna diventa impietosa e respingente quando si accorge di essere amata: «e

poi s'accorse ch'ell'era mia donna | per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, | d'ogne crudelità si fece donna» (*Amor, tu vedi ben*, 4-6). La mistione 'petrosa' è rilevata dalle parole in punta di verso *ombra* e *sgombra*, corrispondenti alla rima di *ombra* con *disgombra* della canzone dantesca *Io son venuto* (vv. 9-10), già anticipata nel sonetto che precede nel Libro, X 10 e 12. La carica negativa di *ombra*, presente con altra funzione anche nell'*incipit* della ballata di Dante «Deh, Violetta, che in ombra d'Amore», si ripercuote nella sestina *A qualunque animale* come parola-rima interna virtuale e nella medesima combinazione: «come costei ch'i' piango a l'ombra e al sole» (cfr. nota a XXII 21; CXIX 20). *vi vid'io*: tema della vista dell'amata (XII 3, LII) contrapposto a quello della non-visione (XXXVIII, con la rima B in *-ombra*), già incluso nella predetta ballata di Dante, «Tu, Violetta, in forma piú che umana, | foco mettesti dentro in la mia mente | col tuo piacer ch'*io vidi*» (vv. 5-7); dopo infatti *vidivi*, in ripresa all'altro capo del v. 7. *poi che*: temporale, come nel punto citato di Dante, «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna». *gran desio*: sintagma della Violetta, «ma drizza li occhi al gran disio che m'arde», v. 12 (Gorni); ma anche in un sonetto di Dante a Cino, *Perch' io non trovo*, 3, «conviemmi sodisfare al gran disio», per di piú, come qui, in rima con *io*; in giuntura tematica nella canzone *Io sento sí*, vv. 40 e 50; lo stesso ardente *gran disio* che spinge Dante personaggio su per il sacro monte del Purgatorio (IV 29), e quello ancora attraversato da un velo nella seconda *cantilena oculorum* (LXXII 59), nonché quello della canzone della Sapienza (CXIX 56). *ogni ... mi sgombra*: verso similare è l'ultimo della canzone XXIII, «ogni men bel piacer del cor mi sgombra», sempre in rima con *ombra*. La parola *voglia*, in significato affettivo di pensiero dominante ed esclusivo, come nella ballata LIX 9-10: «che d'ogni altra sua voglia | sol rimembrando anchor l'anima spoglia»; cfr. CLXIX 1-2, CCLXIV 73-74, e per il tema CXIX 41-42. *d'entr'al cor*: da entro, dal profondo del cuore, come in *Par.* VI 12, «d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano» (Castelvetro).

5. *Mentr(e)*: fin tanto che. Con quest'avverbio si fa un passo indietro rispetto al *poi* del v. 3. *portava ... celati*: nascondevo [con leggero iperbato] i *be' pensier'*, cioè gli «amorosi penseri» del sonetto che precede (X 12), o «d'amor penseri» (IX 12), variati con i «be' desiri» di quello che segue (XII 12). I *be' pensier'* sono quelli che Dante chiama «dolzi pensier'» (*Io son venuto*, 37).

6. *ànno ... morta*: hanno uccisa la ragione a forza di desiderare (il *desio* è di per sé irrazionale e «folle», VI 1, XIX 5). Il verbo *morire* è qui transitivo, come spesso in antico italiano (e ancora nel toscano parlato), cfr. XIV 2. Altro ricordo dantesco del cuore che «disïando more» (*Deh, Violetta*, v. 4; Gorni), come clausola in fin di verso; nella stessa ballata l'allitterazione marcata con *mente*, in Dante verticale (v. 6), nonché la variazione interna sulla voce *disio*, qui tematica, *desio*, *desïando*, *desïava* (vv. 3, 6, 11).

7. *vidivi*: ripresa con *variatio* di *vi vid(i)* iniziale (qui per effetto della *lex* Mussafia circa la posizione enclitica del pronome atono). *di pietate ornare il volto*: un volto ornato, abbellito, splendidamente coperto di tenerezza e di benevolenza (Dante annovera *pietade* tra le «buone disposizioni da natura date», *Conv.* IV XIX 5), è pur sempre un *velamentum* e un «impedimento» (XXXVIII 5) allo scambio diretto *facie ad faciem*, al conoscere e all'essere conosciuto (*1 Cor* XIII 12), cfr. CXIX 35-36. L'attrazione tra *volto* e *velo* è marcata infatti sia dall'allitterazione e quasi bisticcio, sia dalla comune reggenza del verbo *vidi* (vv. 1-2). In parallelo: «et di doppia pietate ornata il ciglio» (CCLXXXV 8); cfr. Dante, *Le dolci rime*, 127-28 (*Conv.* IV): «e sua persona *adorna di bieltate* | con le sue parti *accorte*» (De Robertis), laddove si parla di «Nobilitade», con il commento: «E cosí

dicere che la nobile natura lo suo corpo abbellisca, e faccia conto e accorto, non è altro a dire se non che l'acconcia a perfezione d'ordine...» (*Conv.* IV XXV 13).

8. *ma poi*: lo stesso *poi* temporale introdotto dal v. 3, con iterazione del messaggio. Sottile la corrispondenza della seconda mutazione (vv. 8-10) con la prima (vv. 5-7) attraverso i pensieri *celati* di lui e i capelli *velati* di lei in una stretta d'incomunicabilità; simmetria osservata da Contini nei due piedi di *Deh, Violetta* (vv. 5-10), sempre divisi da un *poi* temporale. *di me ... accorta*: altra situazione dantesca, «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna» (*Amor, tu vedi ben*, 4).

9. *fuor(o)*: furono; variante morfologica del piú diffuso *fur(o)*, cfr. XLVI 12; *Inf.* III 38-39; *fuor* regge *velati* e anche, per zeugma, *raccolto* (v. 10). I «biondi capelli» (subito dopo «cape' d'oro», XII 5), sono pur quelli della «bella pietra» che consumano Dante (*Cosí nel mio parlar*, 63) e anche i fili splendenti e inafferrabili del sapere, come quelli che intessono le vesti di Filosofia ad apertura della *Consolatio* di Boezio, «tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae» (per cui si veda la bella donna Laura-Euridice-Poesia nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 65-66). Gli stessi «biondi capelli» nella ballata LIX 11-12. *velati*: detto di quei capelli che sono il *velamen* naturale della donna, secondo Paolo: «decet mulierem non velatam orare Deum? ... capilli pro velamine ei dati sunt» (1 *Cor* XI 13-15). Rima ricca con *celati*, nell'intrico logico-fonico dei messaggi.

10. *amoroso*: aggettivo che replica la *pietate* del v. 7, in uno sguardo dove traspare Amore e che di per sé fa innamorare; in sintonia con *Un amoroso sguardo spiritale* dell'*incipit* di Cavalcanti, circolarmente richiamato in chiusura del Libro (cfr. nota a CCCLVI 5). *in sé raccolto*: chiuso in sé, e quindi non piú pietosamente indirizzato. In parallelo: «alta humiltate, in se stessa raccolta» (CCCXXV 8). Per il tema XXXVIII 9.

11. *Quel ch'i' piú desïava*: cioè la luce dei capelli biondi, dello sguardo amoroso (e dello spirito), in opposizione all'ombra del *velo* negativo del v. 12. Con *desiava* il primo verso della volta introduce una rima interna desultoria (scadenza del primo emistichio settenario) con *portava* del primo verso della prima mutazione, al quinario, v. 5. *m'è tolto*: come nel luogo parallelo della ballata LIX 11-12, «*Tolta m'è* poi di quei biondi capelli, | lasso, la dolce vista», anticipo delle rime 'in morte' (cfr. note al *planctus* CCLXVIII 11 e alla ballata CCCXXIV 3; CCCXLIV 9).

12. *sí mi governa*: a tal punto mi condiziona, mi fa cattivo governo, giusta il messaggio «Torto mi face il velo | et la man che sí spesso s'atraversa | fra 'l mio sommo dilecto | et gli occhi, onde dí et notte si rinversa | il *gran desio*...» (LXXII 55-59). La stessa clausola iniziale «tal mi governa...» (LXXIX 7); parallelamente: «ma come ch'ella gli governi o volga» (IX 13), «come 'l sol neve, mi governa Amore» (CXXVII 45). *il velo*: questa volta il velo è soggettivo, copre gli occhi dell'amante che non vede la luce di questa donna desiderata (e della Sapienza), cfr. XIX 9-10.

13. *et al caldo et al gielo*: variazione circolare di «o per sole o per ombra» iniziale. *Loci paralleli*: «al caldo ed a la neve» (sestina XXX 30), e soprattutto «a provar caldo et gielo» (LXXVII 13), su rintocco di *Inf.* III 87, «nelle tenebre etterne, in caldo e 'n gielo» (Scarano; cfr. *Purg.* III 31, *Par.* XXI 116), qui forse con allusione anche tematica all'inferno e alla morte del non-vedere e del non-conoscere. Tema già trobadorico dell'invariabilità dello stato dell'amante; cosí Guilhelm de Berguedan, *Quan vei lo temps*: «tant ai de joi per freg ni per calina», entrato nella discussione critica del famoso passo in lingua d'oc di Arnaut Daniel personaggio della *Commedia*, *Purg.* XXVI 146.

14. *de' ... adombra*: il velo che come un'ombra nasconde, e m'impedisce di vedere, la dolce luce dei vostri occhi (anastrofe di rallentamento e di oscurità in sede finale). Verso similare per identico messaggio nel sonetto a Orso dell'Anguillara: «né altro impedimento, ond'io mi lagni, | ... | quanto d'*un vel che due begli occhi adombra*» (XXXVIII 5-7); e anche, di seguito: «de' be' vostr'occhi il lume spento» di XII 4. Il *dolce lume* rimette in circuito la canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben*, 43: «Da li occhi suoi mi ven la *dolce luce*», nonché il sonetto molto stilnovistico che comincia «De gli occhi de la mia donna si move | un *lume sí gentil...*»; ma è soprattutto ancora un riflesso sapienziale, secondo il *Liber Ecclesiastes* XI 7: «Dulce lumen, et delectabile est oculis videre solem», come in LXXII 2, CVI 8, CXLII 31. Rima derivativa con *ombra* (v. 1), come nelle quartine di XXXVIII.

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per vertú degli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,

e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a·llamentar mi fa pauroso et lento:

pur mi darà tanta baldanza Amore
ch'i' vi discovrirò de' mei martiri
qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;

et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
non fia ch'almen non giunga al mio dolore
alcun soccorso di tardi sospiri.

La ballata XI pone l'amore fuori dell'ordine naturale, governato com'è da un velo d'incomunicabilità che in qualsiasi tempo, «al caldo et al gielo», separa l'amante dalla visione e dal contatto desiderato. In questo testo l'ordine è ristabilito con un artificio prospettico: i pensieri d'amore, *celati* in gioventú (XI 5), saranno serbati per quel tempo quando «agli amanti è dato | sedersi inseme, et dir che lor incontra» (CCCXV 10-11) e a quel punto rivelati all'amata che col passare degli anni ha perduto il suo ammaliante fulgore in una dispersione cromatica di occhi e di chiome: *lume spento, cape' d'oro ... farsi d'argento, viso scolorir.* I verbi della certezza sono dunque tutti al futuro, sia pure come apodosi di frasi ipotetiche (*mi darà, vi discovrirò, non fia ch'almen*), contrapposti però a un *mi fa* centrale (v. 8), che è il tempo del timore e dello smarrimento dello scrivente, sí che l'immaginazione delle cose a venire si mescola come sempre al sentimento d'un oggi inquieto. Il tema della neutralizzazione sentimentale dovuta all'età può trovare un «seme» (Carducci) nella canzone di Dante *Io sento sí*, omaggiata forse nell'*incipit*, «e se merzé giovanezza mi toglie, | io spero tempo che piú ragion prenda, | pur che la vita tanto si difenda» (vv. 46-48), anche se Dante esorcizza gli assalti del tempo e Petrarca quelli stessi di Amore, rovesciando in positivo il motivo classico della canizie avversa ai «be' desiri» (Castelvetro cita la prima elegia del primo libro di Tibullo: «iam subrepet iners aetas, nec amare decebit | dicere, nec cano blanditias capite»). Il motivo dei capelli inargentati è anche nel Boccaccio residente alla corte angioina di Napoli (fino al 1340-41), tessera sparsa d'una cultura comune, che non autorizza la dipendenza di questo testo da due

sonetti napoletani del Boccaccio (Branca), dove la donna avvizzita, «canuta e crespa» (*L'alta speranza*, 10), «pallid'e vizza» (*S'egli avvien mai*, 13), s'imparenta piuttosto, fra derivazioni stilnovistiche abbassate di tono, con la «vecchiuzza ... vizza» dei 'realisti' alla Cecco Angiolieri (*Deh guata, Ciampol*) nonché con la tradizione misogina medievale che dai *fabliaux* e dal *Roman de la Rose* arriva alla Vecchia del *Fiore*, giustappunto «vecchia increspata» (CL 12) e con la faccia «troppo crespa» (CLIII 11); talché il rapporto tradizionale (nella fattispecie evidenziato da Carducci e Chiòrboli) ragionevolmente s'impone, con un Boccaccio tra i primi petrarchisti attaccati al tema dell'amata divenuta «bien vieille», fino a Ronsard. Inosservati invece gli *ultimi anni* del testo (v. 3), che rimandano a quella *pars ultima vitae* che Virgilio in chiusura dell'Ecloga quarta immagina fatta per cantare sulle tonalità piú alte i sublimi fatti dell'amore (vv. 53-57). Tutto petrarchesco e innovativo è il motivo d'una vecchiaia allo specchio, che riunisce gli amanti sotto l'insegna reciproca «cangiati i volti, et l'una et l'altra coma» (CCCXVII 14), che trova spazio nel sovrano trittico dell'amore senile della Seconda Parte del Libro, con la stessa oscillazione psicologica là inversamente orientata dal presente al passato (CCCXV-CCCXVII). Cosí, almeno nel gioco di prospettiva sentimentale voluto dall'autore, trova consenso l'assegnazione del testo al giovanile periodo avignonese (Wilkins).

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD (cfr. VIII); terzine come nel sonetto di Cavalcanti *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*, con struttura arcaica. Consonanza di C con D, *-ore, -iri*.

BIBLIOGRAFIA: Giannetto, *Il motivo dell'amata incanutita*, pp. 23-49; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 180-83.

1-2. *Se*: introduce la protasi del periodo ipotetico contenuto nelle quartine (vv. 1-8), con apodosi nelle terzine. *da l'aspro tormento ... affanni*: complementi allontanati dal verbo, con tipico procedimento petrarchesco di dissociazione (iperbato piú *enjambement*, in contesto allitterante, *vita, -ento, tanto*); nella stessa gamma semantica poi *danni, martiri, dolore* (vv. 7, 10, 13), talché ogni elemento strofico resta segnato da quest'asprezza iniziale nella fusione melodico-sintattica del testo, cfr. IX e X. *tanto*: correlato a *ch(e)*, v. 3. *schermire*: schermare, proteggere, riparare (come il prov. *escrimir*; Chiaro, *Madonna io temo*, 5-6: «e non credo mi vaglia lo schermire, | tanto vostra ferezza mi discaccia»).

3. *i' veggia*: tema del 'vedere' comune alla ballata *Lassare il velo*, là volto al passato (*vi vid'io ... vidivi*, cfr. nota a XI 1-4), qui all'incerto futuro. Da *veggia* dipendono asimmetricamente insieme (Contini): un sostantivo con predicato dell'oggetto (*il lume spento*, v. 4) e tre infinitive rispettivamente con verbo medio (*farsi*, v. 5), transitivo con valore passivo (*lassar*, v. 6), o intransitivo (*scolorir*, v. 7). Tutta la frase introdotta da *veggia* è marcata da numerose allitterazioni a contatto, *veggia-vertú, fin-farsi, lassar le ghirlande, lamentar-lento*, che fonicamente accompagnano la continuità sintattica. *per vertú ... anni*: per il potere della vecchiaia, per forza del tempo.

4. *de' be' vostr'occhi il lume*: intero stilema di collegamento con l'ultimo verso della ballata che precede, «de' be' vostr'occhi il dolce lume», XI 14. *il lume spento*: il fulgore offuscato (con ambiguo richiamo interno a «sí spento ogni benigno lume» di VII 5). L'*adombra* finale del verso similare XI 14 si riversa semanticamente su *spento*, moderando quest'assolutezza, cfr. XC 3-4.

5. *i cape' d'oro fin(o)*: capelli d'oro puro della donna del Libro (e dell'estetica femminile medievale, cfr. XC 1, ecc.); un anticipo di quella rete di capelli biondi che costantemente allaccia il protagonista dei *Fragmenta*; cosí in chiusura: «pa-

rea chiusa in òr fin candida perla», cfr. nota a CCCXXV 80; CLVII 9, CLIX 6. La diametralità tra *oro* e *argento* è stilisticamente evidenziata dal segmento centrale allitterante *fin farsi*, vocalmente interrotto dalla forte cesura al settenario, con *fin* ripercosso in clausole interne mediante le pseudo-rime *schermire* e *scolorir* (vv. 2 e 7, sempre al settenario). Per il motivo si veda l'*incipit* del citato sonetto del Boccaccio napoletano: «S'egli avvien mai che tanto gli anni miei | lunghi si faccin, che le chiome d'oro | vegga d'argento ... | e crespo farsi il viso di costei, | e cispi gli occhi...»; anche nel sonetto, attribuito a Boccaccio vecchio e questa volta derivante da Petrarca (il che rende l'ipotesi di Branca del tutto diseconomica) che comincia «Se quelle trecce d'or che m'hanno il core | legato e stretto all'amoroso nodo ... | d'argento alquanto prendesson colore...» (Boccaccio, *Opere*, V [1992], pp. 234-36, 310; Trovato, *Dante in Petrarca*, pp. 23-25); interessante il 'cocuzzolo' bianco di Arnaut Daniel nella canzone *Amors e jois*, 37-40 (Giannetto): «e s'ieu mi pec cinc anz o seis, | ben leu, can sera blancs mos sucs, | jauzirai zo per qu'er sui sers, | c'aman preian s'afranca cor ufecs» (per cui si veda la citazione arnaldina di *Aspro core*, CCLXV), che sembra verbalmente piú vicino a Dante per il contatto col 'servo' d'amore («er sui sers») liberato in vecchiaia: «Io son servente ... | e se merzé giovanezza mi toglie...» (*Io sento sí*, 43-48); da dove comunque si osserva che il movimento ipotetico iniziale *Se la mia vita...* (nel Boccaccio *S'egli avvien mai...*, *Se quelle trecce d'or*) ha una lunga e non vincolante tradizione da Arnaut (*e s'ieu mi pec...*) a Dante (*e se merzé...*).

6. *lassar*: fa eco all'*incipit* della ballata che precede nel Libro *Lassare il velo. verdi panni*: il verde era il colore delle donne giovani; ghirlanda e veste verde sono costanti immaginative dantesche, dalla Fioretta (*Per una ghirlandetta*) alla donna ammaliante della sestina *Al poco giorno*: «Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba | ... | Io l'ho veduta già vestita a verde, | sí fatta...» (vv. 13 e 25-26), non senza il «verde manto» di Beatrice velata (*Purg.* XXX 32). In un'escursione cromatico-simbolica sono visti anche i «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi» nell'*incipit* della canzone XXIX; luogo parallelo, con lo stesso distacco, nel sonetto CCXLIX 9-10: «Deposta avea l'usata leggiadria, | le perle et le ghirlande e i panni allegri...».

7. *e 'l viso*: altro frammento del corpo della donna (occhi, capelli, panni), mai raggiunto per intero, ugualmente ad inizio di verso in simile evocazione nel sonetto *Erano i capei d'oro*, «e 'l viso di pietosi color' farsi» (XC 5). *scolorir*: diventare spento, perdere luminosità; verbo intransitivo, sullo stesso piano cromatico di *spento* del v. 4, con richiamo interno a *scoloraro* di III 1; cfr. XXXI 6, CCLXXXIII 1-2, CCXCI 3, CCCLXII 6; *Inf.* V 131. Rima interna desultoria con *schermire* dell'endecasillabo *a maiore* (cfr. nota al v. 5). *ne' miei danni*: nei mali nei quali ora mi trovo, in mezzo alle pene, nonostante il male.

8. *a·llamentar mi fa*: probabile ricordo ritmico-sintattico, non esente dal contenuto, del canto di Francesca, *Inf.* V 117, «a lamentar mi fanno tristo e pio» (Scarano). Uno dei pochi casi del cosiddetto raddoppiamento fonosintattico toscano (e assimilazione in fonosintassi, XXXII 9, XXXV 14) attestati nel *Canzoniere*. Anche qui la forte clausola alla scadenza del primo emistichio settenario è marcata dalla rima interna di *fa* con *darà* (al quinario, v. 9), con legatura fonica tra fronte e sirma non a caso ribadita da *lamentar* interno al verso, *lassar* e *qua'* (vv. 6 e 11). *pauroso et lento*: dittologia in punta di verso che formalizza l'inadeguata reazione dell'amante ai *danni*, o pene dolci-amare; sullo stesso piano *paventoso et lento* (XXVIII 58), *'nfermo e lento* (CCXII 8), *lento et frale* (cfr. nota a CCCVII 5). La dittologia e l'iperbato verbalizzano la lentezza della reazione dell'amante incapace di esprimersi in voci lamentose.

9. *pur*: alla fine, «una buona volta» (Contini), correlato al lontano *Se* della protasi, v. 1. Cosí ad attacco delle terzine in CCCXVII (rovesciamento 'in morte' dell'amore senile). *mi darà*: verbo dell'apodosi al futuro, mentre quello della lontana protasi è al presente, vv. 1-2; allo stesso modo nell'ultima terzina: *se 'l tempo è ... non fia*, vv. 12-13. *tanta baldanza*: l'ardire contrapposto alla paura del v. 8. Anche in Dante *baldanza* si oppone agli *spiriti paurosi* dell'amante nel sonetto *Con l'altre donne*, 8-9: «prende baldanza e *tanta* securtate» (*Vita Nuova* XIV; similmente nella prosa «baldanza d'Amore», II 9).

10. *vi discovrirò*: rivelerò, scoprirò a voi. Interno controcanto ai «pensier' celati» della ballata XI 5, non piú positivi nella prospettiva del tempo. *de' mei martiri*: a variazione e ripresa dei *danni* del v. 7, con una prolessi che suggerisce la lunghezza di quegli anni, giorni, ore (v. 11). Per il tema si veda CCCXVI 10-14, CCCXVII 9-14.

11. *qua'*: forma ridotta di *quai* per 'quali', come in XXVIII 44 e CXXVII 4. *anni ... ore*: gradazione temporale decrescente che fa «la lunga historia de le pene mie» (CCCXLIII 11), implicante il raccordo immediato col sonetto che segue, «I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora» (XIII 5; LXI 1-2). Gli *anni*, alla fine del primo emistichio settenario, rimano internamente con B delle quartine in rima identica con gli (ultimi) *anni* del v. 3.

12. *et se 'l tempo*: formula ipotetica che ribatte l'*incipit* e che attenua la gamma del conforto futuro (il tempo è quello degli *ultimi anni* della vecchiaia). Anche qui la protasi sta al presente (*è*) e l'apodosi al futuro (*fia*, sarà). *contrario*: aggettivo che rinvia internamente al luogo parallelo del sonetto CLXVIII 9-11, «In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio | mi veggio andar ver' la *stagion contraria* | a sua impromessa, et a la mia speranza». *be' desiri*: richiamano i *be' pensier'* d'amore di XI 5, il *bel desio* di XXXIV 1, cfr. XI 3 e XIII 4. Tutto il verso fa eco all'*incipit* di Cavalcanti «Se Mercé fosse amica a' miei disiri» (De Robertis), rovesciando la situazione; ma identica la trinità in rima di *martiri*, *desiri* e *sospiri*, stilnovistica, dantesca (*Inf.* V 116-20) e ciniana (*Audite la cagion*; *Dante, i' ho preso l'abito*, terzine), ecc.

13. *non fia ... dolore*: perifrasi con doppia litote (almeno giungerà al mio dolore) che «rallenta l'immaginata visione del futuro» (Contini). Come figura di chiusura cfr. IX 14. Rima ricca (franta) con *l'ore*.

14. *alcun soccorso*: qualche conforto. La stessa clausola, ma in punta di verso, in XXI 10, «ne l'exilio infelice alcun soccorso», cfr. XIV 14; Cino, *Bene è forte cosa*, 8: «ché, poi ch'è giunto [il dardo di Amore], ogni soccorso è tardo» (Santagata). *tardi*: tardivi, lenti a venire, «fuora di tempo» (Daniello), con aggettivo speculare alla lentezza del poeta-amante (v. 8).

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora
che sí alto miraron gli occhi mei,
et dico: Anima, assai ringratiar dêi
che fosti a tanto honor degnata allora.

Da lei ti vèn l'amoroso pensero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;

da lei vien l'animosa leggiadria
ch'al ciel ti scorge per destro sentero,
sí ch'i' vo già de la speranza altero.

Per la prima volta nel Libro Amore si fa sentire sotto specie positiva in relazione alle doti e alle grazie di madonna, stilnovisticamente inquadrata «fra l'altre donne»; la sua stessa terrena bellezza suscettibile di confronto («quanto ciascuna è men bella di lei») è una spinta verso l'alto («sí alto miraron gli occhi mei»), degna di benedizione e di ringraziamento come messaggio di verità. Da qui il colloquio indiretto, riportato, con l'anima («et dico...», vv. 7-14), anticipatore dell'apostrofe agli occhi della ballata XIV e di altri mirabili sdoppiamenti (CL, CCIV-CCV, CCLXXIII), dove l'Io ritualmente ripete a se stesso quali siano gli effetti salutiferi del dolce lume di quello sguardo lucente (il *bel viso* del v. 2) che è tramite e guida, sempre su temi stilnovistici, «al sommo ben» e «al ciel», come nelle tre *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII). La vicinanza di Amore, che lentamente innesca nel testo un processo d'identificazione veicolato dall'anafora nascosta tra fronte e sirma «Amor vien ... | Da lei ti vèn ... | da lei vien...» (vv. 2, 9 e 12), s'intreccia per antitesi al tema della ballata che segue *Occhi miei lassi* (XIV), dove l'immaginata assenza (definitiva) di madonna, o la sola temporanea privazione della luce-fari-occhi d'orientamento, interrompe la *via salutis*.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDD DCC, con terzine asimmetriche secondo un modello caro a Cino da Pistoia (*Io son sí vago de la bella luce*, ecc.), già sperimentato da Cavalcanti, sia pure nell'eccezionale asimmetria del sonetto *L'anima mia vilment'è sbigotita*, con lo schema ABBB BAAA, CDD DCC; cosí eccezionalmente in XCIV, CLXVI, CCCXXVI. Consonanza di A con C, *-ora*, *-ero*.

1-2. *Quando ... costei*: quando talora Amore viene nei begli occhi di costei (che si trova) fra le altre donne. Versi allusivi alla situazione dantesca dove le donne sono il pubblico presupposto per lo «stilo de la sua loda», come nel sonetto che appunto comincia «Vede perfettamente onne salute | chi la mia donna tra le donne vede» (*Vita Nuova* XXVI; De Robertis); anche qui il verbo direttivo è quello del 'vedere', ma concentrato su gli occhi dell'unico spettatore partecipe («sí alto miraron gli occhi mei», v. 6); cfr. note a CCXVIII 1 e CCCXXXV 1. Il *Quando* incipitario enuncia la situazione ricorrente, ripetitiva nel tempo, come in V 1. *ad ora ad ora*: formula di ritualità temporale, qui in contrasto con quell'unico *tempo* e quell'unica *ora* del primo sguardo sollevato in alto (vv. 5-6), cfr. XXXVII 107, L 25, LXXI 76, CCLXXI 1, nota a CCCLVI 7-8; *Inf.* XV 84. *bel viso*: gli occhi della donna, a norma stilnovistica, come in XIV 2, XVIII 2, CXVIII 1, ecc.; Dante nel sonetto che appunto comincia *Ne li occhi porta la mia donna Amore*; anche *Donne ch'avete*, 55; *Voi che portate*, 6 (*Vita Nuova* XIX, XXI e XXII). L'intera clausola *nel bel viso di costei* trova infatti risposta a contatto *nel bel viso di quella* della ballata che segue, in uno scambio di sguardi, cfr. nota a XIV 2; occhi stilnovisticamente come luogo deputato dell'azione di Amore, cfr. CCLII 5, CCLVII 1, ecc.

3. *ciascuna*: delle altre donne.

4. *cresce 'l desio*: lo stesso desio ora «folle» (VI 1) ora «gran(de)» (XI 3) dell'*initium narrationis*; cfr. LVII 2, CCXLI 14. *che m'innamora*: come Salomone catturato dalla bellezza di Sapienza, «et amator factus sum formae illius» (*Sap* VIII 2). La stessa clausola in fin di verso in CXXVII 67.

5. *I' benedico ... l'ora*: tradizionale motivo della benedizione (o antitetica maledizione, cfr. nota a XXII 17) del luogo e del giorno dell'innamoramento («luogo et tempo» elaborato nell'attesa di II 4), formulato anche nella prosa della *Vita Nuova* come una delle forme della lode di madonna: «Allora dico che mi giunse una imaginazione d'Amore; che mi parve *vederlo venire* da quella parte ove la mia donna stava, e pareami che lietamente dicesse nel cor mio: "Pensa di benedicere lo dí che io ti presi, però che tu lo dei fare"» (XXIV 2). Il tema è ampiamente rimodulato su cadenze trobadoriche ad attacco del sonetto «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, | et la stagione, e *'l tempo, et l'ora*, e 'l punto, | e 'l bel paese, e *'l loco* ov'io fui giunto | da' duo begli occhi» (cfr. nota a LXI 1). Il forte binomio *il loco e 'l tempo*, ricorrente nei *Fragmenta* (note a CXLII 34, CLXXV 1), è tanto di Arnaut nell'*incipit* della canzone *Amors e jois e luecs e temps* (Perugi) quanto di Dante 'petroso': «chiamo di notte e di luce, | solo per lei servire, e luogo e tempo» (*Amor, tu vedi ben*, 46-47; *Inf.* III 104). Il trinomio *il loco e 'l tempo et l'ora* (come in *Tr. Cup.* IV 134) richiama internamente «gli anni, e i giorni et l'ore» del testo che precede (XII 11), con intenzionale contatto marcato ulteriormente dalla stessa rima ricca e franta, qui *l'ora* con *allora*, là *l'ore* con *dolore*.

6. *che*: in cui (pronome *bon à tout faire* dell'antico italiano, cfr. III 1). *sí alto miraron*: guardarono cosí in alto. Tema stilnovistico della distanza di madonna e dell'amante che «non ardia di levare li occhi» (*Vita Nuova* XXVI 1; *Tanto gentile*, 4). Anche nelle rime 'in morte', nel sonetto che appunto comincia «Vidi *fra mille donne* una già tale...»: «Ma tropp'era alta al mio peso terrestre» (CCCXXXV 9). *occhi miei*: gli stessi posti ad attacco assoluto della ballata che segue, *Occhi miei lassi*, XIV.

7. *et dico: Anima*: apostrofe all'anima, significativa dell'intensità di quel ringraziamento e di quella benedizione, con altra movenza dantesca; cosí nella can-

zone *Quantunque volte*, 6: «ch'io dico: Anima mia, ché non ten vai?» (De Robertis); cosí nel verso conclusivo di *Tanto gentile*: «che *va dicendo a l'anima*: Sospira» (*Vita Nuova* XXXIII e XXVI). Qui *dico* ripercuote *benedico* (rima interna desultoria, derivativa) con contigua allitterazione, *dêi ... degnata. ringratiar dêi*: devi ringraziare; verbo assoluto, con oggetto indeterminato, reggente la dichiarativa del v. 8. Forse un rintocco del sonetto di Cino *Avegna che crudel*, da cui lo schema metrico delle terzine: «E se di lei m'ha preso Amor, non poco | *laudar lo deggio*...» (vv. 9-10).

8. *fosti ... degnata allora*: in quel momento fosti sollevata a tanto onore. L'esempio dantesco citato da Carducci per la costruzione di *degno* con *a*, «anima fia a ciò piú di me degna» (*Inf.* I 122), conferma che *a* è finale; in condizioni normali Dante dice infatti «ch'Amor di tanto onor m'ha fatto degno» (*Io sento sí*, 64). *allora*: quando «sí alto miraron gli occhi mei», v. 6.

9. *Da lei ti vèn*: segmento in circuito con «*Da li* occhi suoi *mi vèn* la dolce luce» della canzone di Dante *Amor, tu vedi ben*, 43 (motore formale del vicino sonetto XVIII); la quarta strofe dantesca comincia per altro con «*In lei* s'accoglie d'ogni beltà luce», con probabile incentivo al movimento anaforico delle terzine, *Da lei ti vèn ... da lei vien* (De Robertis); cfr. Panuccio del Bagno, *Di sí alta valens(a)*, 65: «onni valor, s'i' ò, da lei mi venne» (Santagata); notabile altresí la variazione morfologica del verbo tematico *venire*, *vien*, *vèn*, *vien* (vv. 2, 9, 12), fonicamente esaltato nelle terzine dalla rima interna desultoria con *ben* (v. 10). *amoroso pensero*: richiamo interno agli «amorosi penseri» di *Gloriosa columna* (note a X 12, IX 12).

10. *mentre 'l segui*: fin tanto che segui quel pensiero d'amore che solleva verso l'alto. *al sommo ... invia*: ti indirizza verso la somma beatitudine. Tema implicato con la ballata che segue, XIV 6-7; e in parallelo: «dietro a quel sommo ben che mai non spiace | levate il core...» (XCIX 3-4). Per il verbo VI 5, CCVI 15.

11. *pocho prezando ... desia*: pregiando poco quanto si desidera in terra (in antitesi al *sommo ben* spirituale, secondo il tema di VII 10-11). Clausola similare in fin di verso con simile messaggio in VIII 5-6: «questa | vita mortal, ch'ogni animal desia».

12. *da lei vien*: in rapporto anaforico con *Da lei ti vèn*, v. 9. *animosa leggiadria*: quella levità piena di slancio, in assenza di «peso terrestre» (CCCXXXV 9, XCI 8), che consente il *volatus* «al ciel» del penultimo verso. Il sostantivo ambiguamente rispecchia il sèma della voce occitanica *leujaria*, che è una 'leggerezza' in positivo o in negativo; va notato che l'*animosa leggiadria* è requisito aggiunto dell'Anima (v. 7), con quel di piú di *animus* e di ardire proveniente dalle doti positive della donna (prima quartina); pertanto inadeguati i suggerimenti: «La bella e nobile franchezza» (Leopardi, Carducci), «il gioioso coraggio» (Fenzi), «la zelante, ardente disposizione al bene» (Santagata), laddove il Castelvetro già suggeriva «Leggiadria, per leggerezza e velocità»; questo significato probabilmente anche nell'aggettivo corrispondente della canzone *Una donna piú bella*: «questa per mille strade | sempre inanzi mi fu leggiadra altera», sul modello «antecedebat me ista sapientia» (*Sap* VII 12; nota a CXIX 8).

13. *al ciel ti scorge*: ti guida al cielo, cfr. CCXI 1. Motivo ricorrente, nei *loci similes*: «et la via de salir al ciel mi mostra» (LXVIII 4), «mi mostra la via ch'al ciel conduce» (LXXII 3), «mostranmi altro sentier di gire al cielo» (CXLII 35), «mostrava il camin destro | di gire al ciel» (CCCVI 1-2), «Quella mi scorge ond'ogni ben imparo» (cfr. nota a CCCLVIII 4; anche nota a CCCXVI 7). *destro sentero*: il cammino propizio, favorevole, come il «camin destro | di gire al ciel» di CCCVI 1-2, il *dextrum iter* del *Secretum* III tra mille obliquità (p. 152). In ta-

cita antitesi alla «secura strada» abbandonata e ai percorsi pericolosi dei testi precedenti (VI 6, VIII 7-8).

14. *de la speranza altero*: superbo per la speranza di giungere «al sommo ben», «al ciel» (vv. 10, 13) e «al dolce porto» di salute (XIV 7), in sottile gioco etimologico con *alto* del v. 6. Tema stilnovistico della speranza, di Cino in particolare, «pur di speranza mi nutrico» (*Ora che rise*, 14), evocato in CCLXV 9. Per *vo ... altero* controcanto 'in morte' in CCLXIX 6: «che mi fea viver lieto et gire altero». Rima ricca di *altero* con *sentero*.

Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro
nel bel viso di quella che v'à morti,
pregovi siate accorti,
ché già vi sfida Amore, ond'io sospiro.

Morte pò chiuder sola a' miei penseri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute;
ma puossi a voi celar la vostra luce
per meno obgetto, perché meno interi
siete formati, et di minor virtute.
Però, dolenti, anzi che sian venute
l'ore del pianto, che son già vicine,
prendete or a la fine
breve conforto a sí lungo martiro.

Seconda ballata del *Fragmentorum liber*, che insieme alla prima *Lassare il velo* (XI) veicola il tema d'una interposizione, o velamento o impedimento tra gli amanti sempre sotto minaccia, qui configurata all'insegna spaziale della 'lontananza', con anticipo sottile dei due sonetti che immediatamente seguono: *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo*, su movenza iniziale trobadorica (XV), e il celebre *Movesi il vecchierel canuto et biancho*, che adombra una *peregrinatio longinqua* d'ispirazione sacra (XVI). Il punto innovativo rispetto ai testi di lontananza (come la stanza di canzone *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi, o la simile stanza isolata *Lo meo servente core* di Dante giovane e arcaicizzante) sta nel fatto che la privazione non è sentita *in itinere*, ma nel momento stesso del distacco. Ai due sonetti è poi affidata la 'narrazione', sfaccettata, emblematica e probabilmente non omogenea nel tempo; alla ballata il referto dei sintomi premonitori carichi di allusività, insomma d'implicazioni stilistiche. In questo testo il motivo è affidato infatti ad un colloquio con gli occhi, apostrofati alla maniera di Dante e di Cino fin dall'*incipit* «Occhi miei lassi...» (poi similmente *dolenti* ad inizio della volta, v. 11), in continuità con l'appello segreto all'anima riportato nel sonetto che precede: «et dico: Anima, assai ringratiar dêi...» (XIII 7-14); occhi che, se sono legati alla fisicità come è l'occhio umano (quello che Agostino chiama *oculus carnis* contrapposto all'*oculus mentis*), sono motivo di sofferenza e d'infelicità, messaggeri delle «ore del pianto» (v. 12): laddove invece i «penseri» (v. 5), e cioè gli *interiores oculi* agostiniani, possono innovarsi nella lontananza e acquistare in conoscenza sulla *via salutis*. La tensione tra pensieri e occhi, tra «spirito» e «membra» (tema delle terzine del sonetto che segue, XV), è centrale nell'unica stanza, petrarchescamente spartita tra il «dolce porto» positivo nell'itinerario mentale

della prima mutazione (vv. 5-7) e l'imperfezione negativa degli strumenti fisici della seconda (vv. 8-10), con occhi «meno interi» e «di minor virtute» in relazione a quella forza che annulla ogni distanza nel quadro ancora agostiniano della superiorità dell'*animus* e dello spirito (*Conf.* X VI 10, da cui *Sen.* VIII 1: «animus corpore melius est»).

Testo probabilmente 'giovanile', di segno dantesco, come tutte le ballate accolte nel Libro. Il modello in trasparenza sembra il sonetto *L'amaro lagrimar* della *Vita Nuova*, testo 'in morte', di definitiva lontananza, dove Dante, non partente ma sopravvissuto, parlando ai suoi occhi come a se stesso, si dissocia dalla loro volubilità e detta il principio d'una fedeltà metafisica che agisce *usque ad mortem*, oltre la *vanitas* della fisicità.

Ballata monostrofica, alla maniera dantesca e ciniana, di 14 versi endecasillabi e settenari, secondo lo schema: XYyX, ABC BAC, CDdX, uguale a quello di XI, salvo la diversa collocazione del settenario nella ripresa-volta, cfr. LXIII. BC assonnanti, *-uce*, *-ute*, consonanti XA, *-iro*, *-eri*.

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 201-21.

1. *Occhi miei*: ricorda l'*incipit* del sonetto di Cino da Pistoia *Occhi miei, fuggite ogni persona*, con apostrofe agli occhi che fa eco a quella d'un sonetto di Dante: «L'amaro lagrimar che voi faceste, | oi occhi miei» (*Vita Nuova* XXXVII), dove la rima *-ira* delle terzine prelude a questa rima *-iro* del verso di volta, sede X. *lassi*: aggettivo nel campo semantico di *dolenti* del v. 11, nei due punti differenziali dei due primi versi della ripresa e della volta. *mentre ch'io vi giro*: movimento petrarchesco, e quasi stilema interno; cosí: «quando in voi adiven che gli occhi giri» (XVII 3), «S'aven che 'l volto [sguardo-occhi] in quella parte giri» (CXLIX 9, con autorinvio del 'genere' ballata), cfr. LXXIX 8, CLVIII 1, CLXXIX 5, CCXXI 11. Similmente nella ballata anonima, monostrofica e di schema affine, tra le rime dubbie di Dante, *In abito di saggia messaggiera*, 11-14: «Lasso, non so in qual parte li giri [«li occhi mei»] | per lor diletto, sí che quasi morto | mi troverai, se non rechi conforto | da lei...».

2. *bel viso*: stilnovisticamente lo sguardo, gli occhi della donna, concessi o negati, sui quali poggia gran parte del Libro, cfr. nota a XIII 1-2. *v'à morti*: vi ha trafitti a morte, con *morire* transitivo comune nell'antico italiano (ancora nel toscano parlato) e francese, come nella ballata XI 6. Sempre sul tema degli occhi Folchetto nell'*incipit* della canzone «Ben an mort mi e lor | mei huel galiador, | per que·s tanh qu'ab els plor...».

3. *siate accorti*: è l'avviso del pericolo della lontananza, compensato dal *conforto* finale (v. 14), memore della rima *-orti* della ripresa.

4. *vi sfida*: vi toglie fiducia, etimologicamente. Interpretazione imposta dal sonetto che precede, che suggerisce occhi talvolta innamorati (XIII 1-2), che qui mostrano di temere gli effetti negativi d'una partenza. Lo stesso raro significato del verbo *sfidare* è in Cino, *O lasso, ch'io credea*, 7-8: «ch'i' veggio che mi sfida e mi sconforta | ciò che dar mi dovrebbe sicurtate» (dove sarà da notare che due delle rime B di Cino dànno *accorta* : *morta*, come qui *morti* : *accorti*). Ma la maggior parte dei commentatori intende, a torto, press'a poco come Leopardi: «Vi sfida: a reggere il dolore della lontananza»; oppure «vi minaccia» (Fenzi). *ond(e)*: per la qual cosa.

5. *Morte ... penseri*: soltanto la Morte potrà [ma il testo dice *pò*, col tempo della certezza attuale, non prospettica] sbarrare la strada ai miei pensieri d'amore (leggero iperbato e *sola* avverbio concordato alla maniera antica, come nella sestina CCCXXXII 43-44: «Morte m'à morto, et sola pò far Morte | ch'i' torni

a riveder quel viso lieto»). Ad attacco della prima mutazione *Morte* (non attualizzata mediante articolo, personaggio come Amore del v. 4, in rapporto fonico-semantico, cfr. nota a CCLXX 14) pone un'*adnominatio* con *morti* del v. 2, cosí come nell'archetipo emotivo del sonetto dantesco *L'amaro lagrimar*, 12-13: «Voi non dovreste mai, *se non per morte*, | la vostra donna, ch'è *morta*, obliare».

6. *l'amoroso camin*: non diverso dal *sentero* di Amore che conduce a buon porto nel sonetto che immediatamente precede, XIII 13 e 9-10. Lo stesso sintagma nella ballata (col medesimo schema della stanza) di Lapo Gianni, *Ballata, poi che ti compuose Amore*, 45-46: «Movi, ballata, senza far sentore, | e prenderai l'amoroso cammino» (Santagata).

7. *porto ... salute*: un *portus salutis* simile a quello della sestina LXXX 34, dove *porto* è parola-rima, cfr. CXXVI 24; qui invece in rima interna con *conforto* dell'ultimo verso, alla scadenza del primo emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore*. La *salute* è la beatitudine salutifera, sintomo di perfezione; altro lemma stilnovistico, di Dante che interpreta Cavalcanti, come nell'*incipit* «Vede perfettamente onne salute | chi la mia donna tra le donne vede» (*Vita Nuova* XXVI).

8. *ma*: forte avversativa che separa simmetricamente le due mutazioni della stanza, spartita tra *Morte pò* e *ma puossi*, con calcato richiamo formale. In parallelo l'antitesi posta tra la morte e la vita nelle due mutazioni dell'unica ballata della Seconda Parte, CCCXXIV 4-6 e 7-9. *puossi a voi celar*: vi può essere nascosta. Il verbo *celare* veicola costantemente nel *Canzoniere* il tema dello sguardo negato (come nella ballata XI) e dell'irrimediabile distanza; in parallelo «l'empia nube ... | che ' belli ... occhi mi cela», cfr. nota a CCXVII 8. *la vostra luce*: cioè il «dolce lume» sapienziale degli occhi (XI 14, LXXII 2), la «luce | di questa donna» (XIX 9-10), che è luce-guida degli occhi dell'amante «che luce altra non ànno» (CCXLVI 11).

9. *per meno obgetto*: per un impedimento minore della Morte, com'è la distanza della separazione; *obgetto* è qui nel senso etimologico di cosa che sta nel mezzo, frapposta, dalla radice di OBICERE. Movimento ritmico dantesco, forse su rintocco di *Purg.* XVII 95: «*ma* l'altro *puote* errar *per malo obietto*» (Trovato); *Par.* XXIX 79-80. *meno interi*: meno integri dei pensieri (altro sentimento etimologico dell'aggettivo *intero*, cfr. CCCLXIII 2, CCCXXVIII 8), cioè manchevoli, imperfetti per natura, perché l'occhio fisico non giunge tanto lontano.

10. *di minor virtute*: di potenza minore, rispetto alla forza del pensiero. Segmento coordinato asimmetricamente a *meno interi*.

11. *Però*: perciò; cfr. II 9, III 6, ecc. *dolenti*: vocativo, cfr. nota al v. 1. Il richiamo è all'*incipit* dantesco della canzone in morte di Beatrice: «Li occhi dolenti per pietà del core» (*Vita Nuova* XXXI). *anzi che*: prima che.

12. *l'ore del pianto*: il *tempus plangendi* dell'*Ecclesiaste* III 4, in quella separazione anche formalmente marcata mediante *enjambement*. *son già vicine*: sul tipo scritturale «venit tempus, prope est dies» (*Ez* VII 7 e 12; *Is* XIV 1; *Mt* XXVI 18).

13. *or a la fine*: ora, nell'ultimo istante del distacco.

14. *breve conforto ... lungo martiro*: doppia antitesi aggettivale e nominale (cfr. XV 6), come nell'*Africa*, V 685, «O breve solamen, longus dolor»; in parallelo: «i miei corti riposi e i lunghi affanni» (CCLIV 10). La parola *conforto* (in rima interna desultoria al quinario con *porto* del v. 7) pone uno stretto collegamento verbale e tematico col sonetto che segue, «et prendo allor del vostr'aere conforto» (XV 3). *lungo martiro*: il tormento nel tempo, annunciato in XII 10; cfr. *Tr. Cup.* I 3; *Tr. Mor.* II 80; CCCLVI 6.

XV

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stancho ch'a gran pena porto,
et prendo allor del vostr'aere conforto
che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito et smorto,
et gli occhi in terra lagrimando abasso.

Talor m'assale in mezzo a' tristi pianti
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra
che questo è privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati humane?

Primo sonetto di lontananza del *Canzoniere*, collocato al centro d'un trittico di grandi variazioni ma sostanzialmente omotematico (XIV-XVI), in tono con un procedimento tipico di Petrarca che, al momento delle scelte, impiega sequenze minime pseudo-narrative per disegnare un episodio o un fatto interiore. Questo elemento centrale della serie, tradizionalmente messo in relazione con uno dei tanti viaggi degli anni Trenta, dà della lontananza un'interpretazione diretta e quasi piana, con un amante combattuto *in itinere* tra nostalgia («mi rivolgo indietro», «ripensando al dolce ben ch'io lasso») e necessità («gir oltra», v. 4). Ma al tema puro della separazione (quartine) il testo aggiunge, a maggior fusione con i due elementi laterali, l'ulteriore scissione dello *spirito* dalle *membra* all'interno dell'Io (terzine), moltiplicando cosí l'antitesi tra *penseri* e *occhi* della ballata che precede (XIV), nonché quella in crescendo tra *sembianza* e *forma vera* del sonetto del «vecchierel canuto et biancho» che immediatamente segue (XVI). Il motivo iniziale è quello occitanico e oitanico dell'eroe, amante, pellegrino o crociato, che estaticamente inspira l'aria portata dal vento che viene dal paese dell'amata o dalla patria lontana. Qui l'antico e polivalente motivo dell'Aura, che nel *Canzoniere* ammette infinite sublimazioni (terzine di CIX, 'ciclo' detto appunto dell'Aura: CXCIV, CXCVI-CXCVIII, l'aura antica e perduta di CCCXX) è allo stato puro: «et prendo allor del vostr'aere conforto», in sintonia col vento «de paradis» di Bernart de Ventadorn e con l'*aire* che Peire Vidal aspirando sente «venir de Proensa». Ma già quell'*aere*, *flatus* o brezza gentile proveniente dal paese della donna amata ambiguamente assomiglia al soffio dello spi-

rito che spira dove vuole (*Io* III 8), e che infatti confortando spinge in avanti il corpo stanco e appesantito («'l fa gir oltra»), portatore d'infelicità, come gli occhi manchevoli, *lassi* e *dolenti*, della contigua ballata XIV. L'implicazione col sonetto del pellegrino romeo che tiene dietro nel Libro, intriso di messaggi sacri, è esaltata soprattutto dal *corpo stancho* (v. 2) che chiama il vecchio «rotto dagli anni» e «dal camino stanco» di XVI 8; dallo stesso *camin lungo* del viaggiatore, solidale all'*iter* avventuroso di XVI 8; dal *viver corto* (v. 6) anticipatore delle *extreme giornate* d'una vita al tramonto (XVI 6); dalla stessa interiezione dolorosa *Oimè lasso!* che stringe i due fraterni *viatores* in una morsa quasi allo stato fisico (v. 4, XVI 12): tutti fatti interni all'Io narrante che lentamente s'identifica con il *vecchierel* incamminato sulla difficile via spirituale che porta alla verità, sia pure qui trattenuto («fermo le piante sbigottito et smorto», v. 7) da mille (ovidiane) incertezze.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza imperfetta di C con E, *-anti*, *-ane*. La rima A *-asso* anticipa assonanzando la prima rima *-ancho* del sonetto che segue XVI, con legatura armonica interna (ulteriore indizio di continuità tematica).

BIBLIOGRAFIA: Baehr, *Sonetto XV*, pp. 41-55; Fenzi, *Ad Italiam*, pp. 107-18.

1. *mi rivolgo indietro*: verso quel luogo che la mente non può abbandonare, il paese dell'amata (tema iniziale del sonetto CCIX). Simile movimento, non spaziale ma temporale, ad attacco di CCXCVIII: «Quand'*io mi volgo indietro* a mirar gli anni...» In situazione simile la *mente* o memoria di Dante impegnata a trattenere l'immagine di madonna nella stanza di canzone (di lontananza) *Lo meo servente core*, 11-12: «ché mi volge sovente | la mente - per mirar vostra sembianza». *a ciascun passo*: segnale della discontinuità lentamente ritmata di quel distacco, come nella grande canzone di nostalgia *Di pensier in pensier*, «A ciascun passo nasce un penser novo | de la mia donna» (CXXIX 17-18), e nel dittico del fiorito colle di Valchiusa: «et dice a ciascun passo: | Deh fusse or qui quel miser pur un poco» (CCXLIII 9-10).

2. *corpo stancho*: anticipo combinatorio, alla clausola interna del primo emistichio quinario, di *(antiquo) fianco* (che per sineddoche vale 'corpo') e di *stanco* nella seconda quartina del sonetto che segue (XVI 5 e 8). *a gran pena porto*: trascino faticosamente. Funzionale allitterazione «tutta in rallentanti bisillabi (*passo*, *corpo*, *pena*, *porto*, *prendo*), incardinata sull'assonanza *passo/stancho*» (Contini).

3. *prendo ... conforto*: traggo conforto e lena per andare avanti (v. 4) dall'aria (vento, soffio, alito, spirito, respiro) che viene da voi e dal vostro paese. Passo parallelo nel sonetto di rievocazione del «luogo», *Lasso, quante fiate*: «quasi un spirto gentil di paradiso | sempre in quell'aere par che mi conforte, | sí che 'l cor lasso altrove non respira» (CIX 12-14). Già Carducci citava l'archetipo trobadorico della situazione (inventore del *topos* dell'*aura* dolce o amara, iniziale di componimento, è Marcabru, come ha mostrato Contini), motivo comune nella letteratura medievale, nel famoso attacco di Bernart de Ventadorn: «Can la frej'aura venta | deves vostre [Appel, o meglio *nostre* secondo alcuni testimoni] päis, | vejaire m'es qu'eu senta | un ven de paradis | per amor de la genta | vas cui eu sui aclis», che l'esegesi moderna ha corredato di importanti appoggi, come Peire Vidal, con la canzone che appunto comincia con «Ab l'alen tir vas me l'aire | qu'eu sen venir de Proensa; | tot quant es de lai m'agensa...»; cosí la canzone provenzale *Altas undas*, la *chanson de croisade* in lingua d'oïl *Chanterai por mon corage*, ecc., con rintocchi rarefatti nel 'ciclo' dell'Aura; cfr. nota a CXCVI 2; A.

Roncaglia, *«Can la frej'aura venta»*, in CN, XII (1952), pp. 255-64; M. de Riquer, *«Hei, ore dolce, qui de France venés»*, in CN, XIII (1953), pp. 86-90; Contini, *Préhistoire de l'aura* [1955], in *Varianti*, pp. 193-99; J. M. D'Heur, *Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues*, in ZRPh, LXXXVIII (1972), pp. 69-104; Spaggiari, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, pp. 1-109. Il *conforto* è lo stesso posto in chiusura della ballata che precede, là esaltato mediante rima interna desultoria, cfr. nota a XIV 14.

4. *che*: soggetto, il quale *conforto*. *'l fa gir oltra*: lo fa andare avanti. Il lieve e confortevole soffio che viene dal paese dell'amata spinge e incoraggia il «corpo stancho» a proseguire il cammino. *dicendo*: mentre dico a me stesso (gerundio modale simile al complesso *gridando* d'un sonetto a Orso dell'Anguillara, nota a XCVIII 12-13, XXXVII 9). Il verbo *dire* introduce il mormorio interiore come nel colloquio con l'anima di XIII 7, «et dico: Anima...». *Oimè lasso*: semplicemente 'oimè', come interiezione dell'Io narrante, nominato nel primo verso. Similmente Dante, *Spesse fiate*, 3-4: «sí che sovente | io dico: "Lasso!"...» (*Vita Nuova* XVI); anche Cino da Pistoia, *Avegna ched el m'aggia*, 7-10: «fra sé dicendo ... | Lasso me, quando e come | veder vi potrò io visibilmente?» (Suitner).

5. *ripensando*: verbo della dimensione mentale, come nel secondo sonetto dell'Aura, sempre nel flusso dell'aura-vento, «che ripensando anchor trema la mente» (CXCVI 11). *dòlce ben*: la donna abitatrice del «dolce loco» (XVI 2) permanente nel pensiero, come in XXXVII 5-7. *io lasso*: lascio, abbandono, cfr. XI 1, XII 6. Rima equivoca che collabora alla fusione generale del testo.

6. *camin lungo ... viver corto*: la lunghezza del viaggio (come nel seguente sonetto del pellegrino, XVI 8) contro la brevità della vita («'l viver mio (omai esser de' poco)...» di Dante, *Lo doloroso amor*, 12), con antitesi speculare. *Loci paralleli*: «perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto» (CCXLIV 14), «immensum ... iter, et hora iam tarda est» (*Fam.* V 13, 2; Baehr), cfr. CCLIV 10.

7. *fermo le piante*: punto i piedi, m'arresto, in tensione con *gir oltra* del v. 4; quel «fermar le piante» (CVIII 2) o arrestare il passo, anche metaforico, segnato in apertura del primo libro del *Secretum*: «ubicunque igitur visum fuerit pedem fige» (p. 30); cosí *Inf.* XXII 122: «fermò le piante a terra». Già Vellutello richiama i *Remedia amoris*, dove Ovidio prescrive all'amante di allontanarsi a tutti i costi, anzi fuggire, con una partenza strategica foriera di calorosi ritorni; in condizioni tanto diverse Ovidio può agire sia per il motivo del piede che s'arresta in mezzo alla strada sia per lo stesso *nomen* dell'amica lontana, qui forse adombrato mediante l'equivalente fonosimbolico dell'*aere*: «Flebis, et occurret desertae nomen amicae, | stabit et in media pes tibi saepe via» (vv. 215-16). *sbigottito et smorto*: formazione d'impronta cavalcantiana sia per il lemma *sbigottito* (fortemente implicato con XVI 3, cfr. XXIII 80, LIII 63, CXXIX 6) sia per la coppia aggettivale di significato interferente, come le parole «dolorose e sbigottite» (*Deh, spiriti miei*, 4) o la voce «sbigottita e deboletta» nel congedo della ballata *Perch'i' no spero*, di lontananza appunto. Ma l'aggettivo *smorto*, come manifestazione esterna del «color del core», è piuttosto dantesco, *Spesse fiate*, 10-11: «e cosí smorto, d'onne valor voto, | vegno a vedervi...» (*Vita Nuova* XVI); cosí nel sonetto, incerto nella tradizione tra Cino e Dante, *Non v'accorgete voi d'un che si smore*, 5-6: «E' si va sbigottito, in un colore | che 'l fa parere una persona morta»; cfr. LXXIII 87, CXI 4, nota a CCCLIX 5. L'intera coppia aggettivale in un sonetto di Dino Frescobaldi, *Per tanto pianger*, 7: «fuor de la labbia sbigottita e smorta» (Scarano, Suitner), per altro intensamente cavalcantiano.

8. *gli occhi ... lagrimando abasso*: un abbassare gli occhi solidale al *figere pedem* e alla gravità dell'anima. In parallelo: «porto il cor grave et gli occhi humi-

di et bassi» (cfr. nota a CCCVI 7; CCLXIX 11). Nel verso forse un ricordo ritmico-lessicale-sintattico di *Inf.* II 11: «li occhi lucenti lacrimando volse».

9. *Talor*: avverbio che fa eco ad *allor* del v. 3, in sequenza temporale; altro rintocco fonico interno è dato da *Amor*, alla scadenza del primo emistichio settenario del v. 12. *tristi pianti*: a ripresa di *lagrimando* (v. 8, con continuità mentale tra quartine e terzine), nonché delle «ore del pianto» della ballata XIV 12. Il soggetto della frase, *un dubbio*, è ritardato all'inizio del verso seguente, con iperbato e *enjambement* di rallentamento; cfr. *Inf.* XXIII 69; *Filostrato*, VII 39, 8 (Santagata).

10-11. *membra ... spirito*: tensione di genitura paolina dell'Io dentro se stesso, diviso tra fisicità e spiritualità, tra corpo e anima, o cuore o spirito, a raddoppio dell'opposizione *penseri/occhi* della ballata che precede nel Libro (XIV). Qui è presente il diffuso motivo lirico medievale del cuore dell'amante che resta con l'amata, materia privilegiata del dittico del 'fiorito colle' di Valchiusa CCXLII-CCXLIII («il mio cor che per lei lasciar mi volle...»). Un *dubbio* similare, o sorpresa o meraviglia dell'amante, in Chrétien de Troyes, *Yvain*, 2647-2651: «Des que li cors est sanz le cuer , | donc ne puet il vivre a nul fuer; | et se li cors sanz le cuer vit, | tel mervoille nus hon ne vit. | Ceste mervoille est avenue...» (Baehr). Equivalente separazione di *membra* e di *anima* in XCIV 3-4, *spirto* e *carne* nel sonetto del Rodano (CCVIII 14). *spirito lor*: lo spirito che per eccezionale «privilegio degli amanti» (e degli amici, v. 13) vive con l'essere amato. Tema di Jaufre Rudel, che inventa un 'qui' fisico contro un 'là' mentale (per lui onirico), *sai* contro *lai*: «es lai ab lieis mos esperitz» (*Pro ai del chan*, 33-36); cosí Bernart de Ventadorn (il cuore dell'amante è cosa privata, prossima e intima dell'amata), *Pel doutz chan*, 22-25: «Cil que cuidon qu'eu sia sai [che io sia qui], | no sabon ges com l'esperitz | es de leis privatz et aizitz, | si tot lo cors s'en es lonhans» (Zingarelli); anche *Tant ai mo cor*, 33-36. Alla scadenza del primo emistichio settenario il monosillabo *lor* pone rima interna con *Amor* ad attacco della seconda terzina, con ulteriore rintocco interno di *allor* e *Talor*, cfr. nota al v. 9. *Non ti rimembra... ?*: allusione alle *auctoritates* su questo argomento di materia amorosa, «auttorità che tu hai letto, in altri veduto e in te medesmo esperimentato» (Vellutello). Castelvetro richiama *Inf.* XI 79-81: «Non ti rimembra di quelle parole | con le quai la tua Etica pertratta | le tre disposizion... ?». Rima ricca con *membra*.

13. *questo*: il privilegio, l'eccezione amorosa, la «particolare legge» (Gesualdo) per cui le membra possono vivere lontane «da lo spirito lor» (vv. 10-11). *privilegio degli amanti*: invenzione linguistica petrarchesca variamente ricorrente in prosa. Carducci cita opportunamente il terzo libro del *Secretum*, dove «amantum infame privilegium» è quello di vedere e sentire l'amata anche in assenza; chi parla non è come qui Amore, ma Augustinus, che prescrive all'amante una fuga «sine spe reditus», polemizzando con lo stesso Ovidio autore dei *Remedia amoris*, e quindi implicitamente confermando il ricordo ovidiano del v. 7. Altro luogo parallelo in *Fam.* VII 12, 5, testo *gamma* (Fenzi, nota 190 a *Secr.* III, p. 382): «Amantum quidam illud notum et insigne privilegium apud poetam est [Virgilio], quod "absentem absens auditque videtque" [*Aen.* IV 83, ossessione di Didone in assenza di Enea]»; anche *Fam.* II 6, 4; XII 4, 8; e ancora *Sen.* XV 3 a Lombardo della Seta, sempre sul tema dell'amicizia, con la citazione d'una lettera di Seneca a Lucilio (XXXV 3) e del medesimo passo dell'*Eneide*, dove Petrarca mette sullo stesso piano il *privilegium insani amoris* (cioè del «folle ... desio» o *fol' amor*) e il *privilegium honestae amicitiae*: «Neque enim maius privilegium insani amoris, de quo scribitur "Absentem absens auditque videtque", quam

honestae amicitiae debent esse, nec nimis e natura illud apud Senecam abienti dicitur amico: Mecum stude, mecum coena, mecum ambula...».

14. *sciolti* ... *humane*: liberi da tutte quelle proprietà [*qualitati*] che caratterizzano la natura umana (al di fuori della situazione amorosa). Daniello cita Properzio, *El.* II XII 3: «is primum vidit sine sensu vivere amantis»; ma Properzio dice in sostanza: geniale il pittore che dipinse Amore come un bambino, perché s'accorse che gli amanti vivono *sine sensu*, cioè all'ultimo gradino della scala biologica umana: laddove Petrarca dice che vivono conflittualmente.

Movesi il vecchierel canuto et biancho
del dolce loco ov'à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto piú pò, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui
ch'ancor lassú nel ciel vedere spera:

cosí, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disïata vostra forma vera.

La stanchezza, la solitudine, il dissidio tra nostalgia e conforto, tutto quanto s'accampa nel sonetto adiacente *Io mi rivolgo indietro* (XV), sale di tono in questo secondo sonetto «di lontananza» (Carducci) nella figura d'un vecchio incamminato verso la città eterna per vedere l'*imago Salvatoris* nella chiesa di Pietro, segnato da uno stato d'animo non diverso da quello dei pellegrini romei di Dante, *pensosi* «forse di cosa che non v'è presente» (*Deh peregrini*) e «forse ... de li loro amici lontani» (*Vita Nuova* XL 2); pensoso forse per le assenze, intensamente circoscritte in una gamma di coniazioni affettive (*vecchierel, dolce loco, famigliuola, caro padre*), stanco, «rotto dagli anni», ma determinato per intuito del cuore a raggiungere la sua mèta («et viene a Roma...»), sommando il *buon voler* al *desio*, tra la forte spinta positiva iniziale (*Movesi*) e il positivo rinvio che sigilla il suo spazio poetico (*spera*, v. 11). Il vecchio «canuto et biancho» occupa di fatto quasi tutto il testo (vv. 1-11) e si confronta con l'Io rifugiato in chiusura (vv. 12-14) attraverso la rapida mediazione del solitario bisillabo *cosí*: «cosí, lasso, talor vo cerchand'io...» (v. 12); un Io súbito avvolto da un di piú d'infelicità, chiamata da quell'oimè di debolezza (*lasso*) che identifica il pellegrino di ora con il *viator* spinto in avanti nel sonetto XV. L'ultima terzina si apre dunque con un *cosí* che unisce e che divide, posto com'è ad esaltare il parallelismo del comune ardore (*desio ... disïata*, vv. 9 e 14) e dell'univoca tensione umana (*quanto piú pò ... quanto è possibile*, vv. 7 e 13) dei due pellegrini partiti da una regione lontana. Ma il vecchierello conosce i punti d'arrivo della sua *quête* interiore, sempre piú una *investigatio veritatis*: Roma, volto antico, immagine della Gerusalemme

celeste, e l'*effigies Christi*, di Cristo che a sua volta è *imago Dei*, secondo l'apostolo Paolo (*2 Cor* IV 4; *Col* I 1; anche *Io* XIV 9); da cui il rilancio che chiude lo 'spartito' del vecchio: «per mirar la sembianza di Colui | ch'ancor lassú nel ciel vedere spera». L'ultima terzina conserva la trilogia Roma-Cristo-Dio, ma l'Io inquieto si smarrisce nella pluralità di sostanze («vo cerchand'io») contenute nel velato sintagma locativo *in altrui*, tacitamente contrapposto all'evidenza di *a Roma*, mentre l'immagine del Salvatore, visibile nella reliquia romana con i meravigliosi vestigi corporei (la cosiddetta Veronica), scende sulla *donna* del testo, secondo la medievale (e intensamente petrarchesca) mescolanza di sacro e profano enunciata fin dalle soglie del Libro (dittico III-IV, speculare alla coppia finale dei sonetti CCCLVII-CCCLVIII). La donna, *domina* della situazione, come Cristo fatto uomo, rinvia oltre se stessa a quella *forma vera*, che indubbiamente è il punto piú ambiguo e discusso posto in chiusura; è anche la chiave dell'intero componimento, se agostinianamente interpretata come la *forma* angelica senza tempo che si oppone alla *res* mortale: *invisibilia* eterni contro *visibilia* mirabilmente illusori e fuggevoli, vera *Pulchritudo* contro la caduca bellezza dei corpi, unità senza dissomiglianza contro la dispersione delle enigmatiche similitudini umane.

Molto interessante (d'autore?) è una variante per l'ultima terzina riferita da Ludovico Beccadelli in una lettera a Carlo Gualteruzzi (20 novembre 1561): «mi fu mostro in un libro scritto a mano quel sonetto ... L'ultimo terzetto del quale stava cosí ... ch'a me pare piú grave et honesto» (Frasso, *Studi*, pp. 10-15, dove anche la lettera del 1569 con le personali invenzioni del Beccadelli su questa «conclusione ... troppo ardita», cfr. introduzione al sonetto IV). Il testo, una convincente sinopia di quello definitivo, è il seguente: «Et io procaccio, o laberinto mio, | trovar se posso ne le forme altrui | simile a quella onde convien ch'i' pera»; dove colpisce in particolare l'appellativo *laberinto mio*, termine d'una *quête* tortuosa, sotto minaccia della morte («onde conven ch'i' pera»), senza la via d'uscita (cfr. CCXI 14, CCXXIV 4) che coincide con l'ingresso medesimo. Anche il sintagma *ne le forme altrui*, forse «già retaggio sapienziale» (Salomone innamorato dell'ambigua bellezza di Sapienza: «amator factus sum formae illius», *Sap* VIII 2; Chessa), lascia intravedere quelle forme visibili e sensibili, quella terrena *pulchritudo corporis* adombrata poi nell'evasivo e solitario *in altrui*, che si oppone alla metafisica bellezza della *forma vera* dell'ultimo affondo agostiniano del testo (difficile immaginare il percorso mentale inverso d'un rifacitore altro da Petrarca). Il testo è tradizionalmente riferito al tempo del primo viaggio a Roma del 1336-37, forse con la complicità delle colte leggende di casa Colonna: due figlie di Stefano il Vecchio erano suore in San Silvestro in Capite, che con altre basiliche cristiane vantava il possesso del Volto Santo (Chessa). La vecchiaia, il sentimento del tempo trascorso, la stessa ipotesi d'una plausibile doppia redazione per l'ultima terzina, potrebbero altresí essere spie d'una data piú tarda, l'anno del Giubileo del 1350; ma anche questa è un'occasione non necessaria all'assolutezza del tema del *peregrinus*, dell'*homo novus* e *interior* che secondo Paolo e Agostino nasce sulle ceneri del *vetus* ed *exterior*, in cerca della verità e della *visio Dei* alla fine del pellegrinaggio terrestre, che nella tradizione patristica è lontananza o *absentatio* (san Bernardo) da Dio.

Sonetto su cinque rime; fronte ABBA ABBA, sirma a rime alterne CDE CDE. Assonanza di A con AC del sonetto XV, *-ancho*, *-asso*, *-anti*.

BIBLIOGRAFIA: De Sanctis, *Saggio critico*, pp. 113-16; Calcaterra, *Illam absentem absens audies*, pp. 152-71; Chiòrboli, *Rassegna petrarchesca*, pp. 126-31; Portier, *Movesi il vecchierel*, pp. 329-36; Pézard, *Les sonnets de l'incostance et de la fidelité*, pp. 397-415; Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 38-45 ; Bárberi Squarotti,

Il vecchio Romeo, pp. 43-52; Galimberti, *Sonetto XVI*, pp. 291-300; Fenzi, *Note petrarchesche*, pp. 43-62; Chessa, *Aqua viva Petrarce*, pp. 4-23.

1. *Movesi*: si muove (col pronome atono posposto, secondo la *lex* Mussafia, cfr. nota a III 9). Il fonetismo centrale del verbo attraversa lentamente di fatto tutto il testo, *vecchierel, ov(e), venir, viene, vedere, vera*. *vecchierel*: soluzione ipocoristica, sullo stesso piano affettivo di *famigliuola* e di *caro padre* della prima quartina; è il protagonista, in veste femminile, d'un altro brano di lontananza: «veggendosi in lontan paese sola, | la stancha vecchiarella pellegrina | raddoppia i passi...» (L 4-6; XXXIII 5). Il vecchio sottilmente assomiglia al *sene* contemplativo che entra con Beatrice «in atto pio ... | quale a *tenero padre* si convene» (*Par.* XXXI 59-63), quello stesso «fedel Bernardo» e «santo padre» che scende «lasciando il *dolce loco*» (v. 2) in *Par.* XXXII 100-2. *canuto et biancho*: calcolato binomio portatore d'un candore non univoco (cromaticamente richiama *smorto* di XV 7), con il primo aggettivo allusivo a una *canities mentis* o *canities animae* (in questo campo semantico le altre due occorrenze del *Canzoniere*, CCXIII 3, CCCIV 13), il secondo a una *canities capitis* intrisa di fisicità, secondo una distinzione cara in particolare a sant'Ambrogio e a san Bernardo; in filigrana la tensione dell'apostolo Paolo, *2 Cor* IV 16, tra *homo interior* che rinasce di giorno in giorno e *homo exterior* deperibile nel tempo: «licet is qui foris est noster homo corrumpatur, tamen is qui intus est renovatur de die in diem» (Chessa); insomma un sottile raddoppio della polarità pensieri-occhi e spirito-membra dei due testi di lontananza che precedono, XIV e XV. Similmente «canuz e blancs» (XLII 551) o «canuz e vielz» (XLI 538) è Carlomagno nella *Chanson de Roland* (Santagata). Tradizionalmente «Si rapporta canuto a' capelli e alla barba, e bianco al colore del viso, che per tepidezza di sangue non è colorito» (Castelvetro).

2. *del*: dal, con soluzione asimmetrica rispetto a *da la* del v. 3. *dolce loco*: punto di collegamento col «dolce ben» abbandonato nel sonetto precedente (XV 5); forse eco condizionata dal *dolce loco* da dove proviene il santo *sene* Bernardo in *Par.* XXXII 10, che si somma a Virgilio, *Georg.* II 511-12: «exsilioque domos et dulcia limina mutant | atque alio patriam quaerunt sub sole...» (Daniello, non piú ripreso dai commentatori); sullo stesso piano anche il *dous repaire* o patria lontana di Peire Vidal nella canzone dell'Aura in tema di lontananza (*Ab l'alen*, 8), che chiama il sempre *dolce* «natio ... aere tosco» di CXCIV 6. *ov'à ... fornita*: dove ha passato tutto il tempo della sua vita «ch'è presso alla fine» (Leopardi); cfr. CCLIV 14, CCCLVIII 14, nota a CCCXXXI 20-21.

3. *et da la famigliuola*: e si allontana dalla famiglia (sempre in dipendenza da *Movesi* del v. 1, con zeugma complicato semanticamente, marcato dal diverso segnacaso *del* e *da la*, cfr. nota al v. 2). *sbigottita*: altro lemma implicato col sonetto di lontananza che precede (XV 7), con ugual peso relativo all'intensità dei fatti interiori.

4. *caro padre*: altra soluzione affettiva, alla francese, di valore pressoché grammaticale, come in CCLXXXV 1, CCCXI 2. *venir manco*: venire meno alla vista, alla consuetudine degli affetti, ma anche a se stesso, al mondo delle passioni, indirizzato com'è su un'altra via; cfr. XXIX 9, CCCXXXI 12.

5. *indi*: di lí, dal «dolce loco» e dalla «famigliuola». Avverbio di luogo seguito da avverbio di tempo, *poi*. *trahendo ... fianco*: trascinando quel corpo di vecchio; l'oraziano *ilia ducere*, *Epist.* I 19 (Daniello). Risposta al «corpo stancho ch'a gran pena porto» del sonetto che precede XV 2, dove l'equivalenza immaginativa è marcata dall'equivalenza semantica di *corpo* con *fianco* (sineddoche, cfr. XXV 57).

6. *extreme giornate*: le ultime tappe giornaliere del viaggio (e dell'*iter vitae*). Tale il significato di *giornata* in analoga circostanza nella canzone *Ne la stagion*: «la stancha vecchiarella pellegrina | ... | al fin di sua giornata | talora è consolata | d'alcun breve riposo...» (L 5-10); anche nel sonetto *Mille piagge*, altro foglio di viaggio: «Pur giunto al fin de la giornata oscura...» (CLXXVII 9), con la solita ambiguità; cfr. note a CCCII 8 e CCCLVIII 14.

7. *quanto piú pò*: formula che rispecchia il tema agostiniano dell'energia (mentale) coniugata alla *voluntas* o «buon voler» cercando la verità, e quindi la felicità; cosí nel dialogo *Contra Academicos*: «Postremo cum hominem necesse sit aut beatum esse aut miserum, nonne dementis est eum qui dies noctesque *quantum potest* instat investigandae veritati, miserum dicere? Beatus igitur erit» (I III 9); «Nam hoc ipso quo quaerit, sapiens est; et quo sapiens, eo beatus: cum ab omnibus involucris corporis mentem *quantum potest*, evolvit, et seipsum in semetipsum colligit» (I VIII 23). *col buon voler s'aita*: si dà forza con la buona volontà. Rispecchia la ricerca «pro bona voluntate» di san Paolo (*Phil* II 12-13), che caratterizza la *peregrinatio* terrestre, conoscendo Dio *per fidem* e non per visione diretta (*2 Cor* V 6-9; Chessa); Santagata cita gli uomini di buona volontà di *Lc* II 14, nonché Dante, *Io sento sí*, 13: «e se di buon voler nasce mercede».

8. *rotto dagli anni*: spezzato dal peso dell'età. Ricordo dell'inizio della prima Satira di Orazio, «gravis annis ... multo iam *fractus* membra labore» (Daniello). *stanco*: sfinito (participio forte, in figura chiastica rispetto a *rotto*), con accentuata implicazione con la stanchezza del *viator* nel sonetto che precede, cfr. nota a XV 2.

9-10. *et viene ... per mirar*: e giunge a Roma per vedere. Luogo anche verbalmente vicino al passo della Veronica di *Par.* XXXI 103-11: «Qual è colui che forse di Croazia | *viene a veder* la Veronica nostra, | che per l'antica fame non sen sazia, | ma dice nel pensier, fin che si mostra: | "Segnor mio Iesú Cristo, Dio verace, | or fu sí fatta *la sembianza vostra?*"; | *tal era io mirando* la vivace | carità di colui ["quel contemplante" san Bernardo] che 'n questo mondo, | contemplando, gustò di quella pace» (Castelvetro); cosí nella prosa della *Vita Nuova* XL 1, dove è ricordata la medesima devozione dei pellegrini provenienti «di lontana parte»: «in quello tempo che molta gente *va per vedere* quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente...» (sempre Castelvetro). Si veda ancora Dante, che si volge indietro «per mirar vostra sembianza» (Santagata) nella stanza di canzone (di lontananza) *Lo meo servente core*, 12. Il *viene* «non significa di necessità, come pur fu pensato [dal Cesareo nel 1898] ..., che il poeta scrivesse da Roma, potendo porre il punto di vista ideale in quello che nonostante la cattività avignonese, era piú che mai per lui il centro della cristianità» (Contini); ma sta di fatto che *viene* è un latinismo lessicale (cfr. VI 12), come quando Agostino dice «Et veni Mediolanium» (*Conf.* V XIII 23). *seguendo 'l desio*: un desiderio trascinante che si somma al «buon voler» (v. 7) sulla retta via, secondo uno dei temi portanti di Agostino, secondo cui bisogna aiutarsi «non solum votis, sed etiam voluntate» (*Contra Ac.* II 1 2); «il mio disio e 'l *velle*» finalmente assecondati in chiusura del *Paradiso* dantesco, XXXIII 143. Il *desio*, ripreso nel parallelismo dell'ultima terzina mediante la voce *disiata* (v. 14), contiene una motivazione non dissimile da quella data da Dante al suo romeo, mosso «per l'antica fame» di vedere l'immagine di Cristo. *la sembianza di Colui*: allusione alla venerata *imago Salvatoris* impressa nel panno della donna che asciuga il volto di Cristo sulla via del Calvario, «praetiosissimi vultus imaginem quam Veronicam fidelium vox appellat» (secondo un breve di Niccolò IV del 1289), l'icona del Volto Santo di Cri-

sto conservata tra le reliquie di San Pietro in Vaticano. La misteriosa donna del panno, probabile somma di piú figure femminili, che nei Vangeli apocrifi è messa in relazione con l'Emorroissa degli Evangelisti (*Mt* IX 20-22, *Mc* V 25-34, *Lc* VIII 43-48), riceve per la prima volta il nome di *Beroníke* negli *Acta Pilati* (conosciuti anche come prima parte del *Vangelo di Nicodemo*), poi latinizzato in *Veronica*, per falsa ricostruzione etimologica; Petrarca tocca in piú luoghi il dotto groviglio di leggende sacre sul velo della *vera imago*, «non hominis manu picta», ma reliquia che testimonia l'esistenza storica di Cristo, senza fare per altro il nome della Veronica; *Fam.* II 9, 28, a Giacomo Colonna: «quam dulce tamen est cristiano animo urbem cernere celi instar in terris, ... videre verendam populis Salvatoris imaginem et in saxo durissimo eternum gentibus adoranda vestigia...»; *Fam.* IX 13, 33-36 : «ita demum rerum caput ac dominam Romam petet, ... videbit vel muliebri linteo servatam vel in ecclesiarum matris extantem parietibus dominici vultus effigiem...»; *Epyst.* II 5, a Clemente VI: «Nonne pedis iuvat in solido vestigia saxo | fixa salutiferi, faciemque agnoscere Christi, | vel quae virgineo servatur condita panno...» Sull'argomento si veda E. Kuryluk, *Veronica. Storie e simboli della «vera immagine» di Cristo*, trad. a cura di M. Baiocchi, Roma 1993; M. Centini, *Alla ricerca della Veronica. L'apparizione di una reliquia tra devozione, letteratura ed arte*, Roma 2002.

11. *ancor lassú*: anche lassú in cielo, questa volta non per immagine, *per fidem* e *per speculum*, ma *facie ad faciem* secondo san Paolo (*1 Cor* XIII 12). *nel ciel vedere spera*: come già la vede in cielo Beatrice nel passo citato della *Vita Nuova*, «molta gente va per vedere quella imagine benedetta ... la quale *vede* la mia donna gloriosamente...» (XL 1).

12. *cosí*: termine di mediazione tra la similitudine-metafora del vecchierello (vv. 1-11) e lo stato dell'Io poetico che emerge in chiusura. *lasso*: oimè, in sintonia con l'interiezione dolorosa del sonetto che precede (cfr. nota a XV 4). *talor*: richiamo interno a *Talor* che apre le terzine del sonetto che precede, in una rete fonica di rintocchi interni (qui con *ancor*, v. 11; cfr. nota a XV 9) nel concitato e «frammentato andamento» del verso (Velli). *vo cerchand'io*: cerco. Antica perifrasi mediale d'intensa partecipazione all'azione (il verbo è portatore del tema della *quête*), come nell'*incipit* di Cavalcanti «Vedete ch'i' son un che vo piangendo», da cui infatti Dante: «Vedi che son un che piango» (*Inf.* VIII 36); cfr. nota a XXXV 2, ecc.

13. *quanto è possibile*: richiamo interno forte a «quanto piú pò» del vecchierello pellegrino (cfr. nota al v. 7), con tutta la tensione nei limiti umani verso le alte e distanti cose sperate (v. 11). *in altrui*: nelle altre sembianze simili e sostanze sensibili, quindi anche nelle altre donne (nel contesto suggerito dalla prima quartina del sonetto XIII), che sono «sembianza» terrena o «essemplo» della sostanza celestiale della *donna* o *domina* invocata. Contini opportunamente richiama la «fedeltà metafisica» di Cavalcanti nell'*incipit* del sonetto che adombra un pellegrinaggio a Santiago di Compostella: «Una giovane donna di Tolosa, | ... | è tant'e dritta e simigliante cosa, | ne' suoi dolci occhi, della donna mia, | che fatt'ha dentro al cor disiderosa | l'anima...», in una situazione che richiama l'incontro a Tolosa con la Mandetta «accordellata istretta» nella ballata *Era in penser d'amor*, alla quale per altro non è escluso possa applicarsi un'interpretazione transletterale: «l'ipotesi che Guido possa riferirisi *in aenigmate*, "sotto il velame", a una filosofica folgorazione sulla via di Tolosa ha una qualche plausibilità» (Lazzerini, *Allodetta*, pp. 186-88).

14. *disïata*: risponde intensamente al *desio* del vecchio pellegrino (v. 9), messo in azione con un tanto d'incremento sillabico. In situazione parallela le lette-

re che avvicinano e fanno presente l'*exoptatam faciem* dell'amico in una missiva a Francesco Nelli (Pancheri; *Var.* XXIX = *Disp.* 13). *forma vera*: si oppone alla «sembianza» contenuta «in altrui», alla *dissimilitudo* dell'alterità sensibile, e anche all'*imagine vera*, pura realtà corporea (come quella impressa sul drappo bianco della reliquia romana), di *Chiare, fresche et dolci acque* (cfr. nota a CXXVI 60). Infatti si dice *forma*, termine ricorrente nel Libro ad indicare la *quidditas* angelica immortale contrapposta alla *cosa* mortale o creatura terrestre (XC 9-10, CCCXXXIX 3 e 6, note a CCLXVIII 37, CCCXIX 9), di ascendenza agostiniana; così il Santo nei *Soliloquia*, II XVIII 32: «nam ego puto corpus aliqua *forma* et specie contineri, quam si non haberet, corpus non esset; *si veram haberet, animus esset*» (Chessa, che richiama altresì l'*Epistula* III 4 al discepolo-amico Nebridio); importante anche un passo del *De vera religione*, XXXVI 66: «Ut enim veritate sunt vera, quae vera sunt; ita similitudine similia sunt, quaecumque similia sunt. Ut ergo *veritas forma verorum est, ita similitudo forma similium est*. Quapropter vera quoniam in tantum vera sunt, in quantum sunt; in tantum autem sunt, in quantum principalis unius similia sunt: ea forma est omnium quae sunt, quae est summa similitudo Principii; et Veritas est, quia sine ulla dissimilitudine est». La *forma vera*, piú che la «platonica essenza della donna» (Velli), è la *res intelligibilis*, l'anima che «sine ulla dissimilitudine» s'identifica con Dio; cercare l'anima per Agostino significa cercare Dio: cosa che accomuna i due pellegrini del testo, che possono vedere l'*imagine vera* ma non raggiungere la similitudine perfetta, la *forma vera*, affidata alla speranza. Anche in Dante stilnovistico l'importante tripartizione: *forma vera* (il dio d'Amore), *morta immagine avvenente* (la fuggevole *pulchritudo corporis*) e *sembianza* che avvolge «l'alma gentil» (terzine di *Piangete, amanti*; *Vita Nuova* VIII).

XVII

Piovonmi amare lagrime dal viso
con un vento angoscioso di sospiri,
quando in voi adiven che gli occhi giri
per cui sola dal mondo i' son diviso.

Vero è che 'l dolce mansüeto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri,
et mi sottragge al foco de' martiri,
mentr'io son a mirarvi intento et fiso.

Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi
ch'i' veggio al departir gli atti soavi
torcer da me le mie fatali stelle.

Largata alfin co l'amorose chiavi
l'anima esce del cor per seguir voi;
et con molto pensiero indi si svelle.

Testo che enuncia una situazione immaginata al cospetto di madonna, con lo sguardo dell'amante posato su di lei («quando in voi adiven che gli occhi giri», v. 3), sempre piú attratto e sprofondato in quella contemplazione: «mentr'io son a mirarvi intento et fiso» (v. 8). Ma la stessa vicinanza dell'oggetto d'amore produce effetti contrastanti, negativi e positivi: un'amara tempesta di lacrime e sospiri (prima quartina) contro una quiete piena di *suavitas* lontana dal fuoco delle passioni («'l dolce mansüeto riso | pur acqueta...», seconda quartina), che presto si disperde nel ghiaccio del contatto perduto e nell'angoscia dell'abbandono («Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi...», prima terzina). Da qui la scissione dell'Io, che non appartiene piú a se stesso, privato di sé (ultima terzina), secondo un motivo trobadorico, stilnovistico (e mistico) che porta alla frustrazione, caduta e fuga dei due sonetti che seguono XVIII e XIX; il primo dei quali, non a caso «equivoco», ricomincia proprio da quella visione difficile e quasi impossibile della donna del testo: «Quand'io son tutto vòlto in quella parte | ove 'l bel viso di madonna luce...» (XVIII), mentre il secondo *Son animali*, con la memoria intensa d'un passo di Agostino, si lascia leggere ambiguamente a doppio come un tormentato percorso verso una *visio sapientiae* di genitura platonico-agostiniana (XIX).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come XV.

1. *Piovonmi ... lagrime*: mi piovono (in soluzione mediale, cfr. nota a XVI 1 per la posizione del pronome atono ad attacco assoluto). Una «Pioggia di lagri-

mar» (cfr. nota a CLXXXIX 9; CCXXVIII 6, CCXXXV 9-10), che richiama la procella di lacrime suscitata dall'apparizione in sogno di Laura nella lettera poetica a Giacomo Colonna (1338), con un metaforico *lacrimarum imber* (*Epyst.* I 6, 137; anche *Fam.* VII 13, 11; *Sen.* XIV 4; *Var.* IV = *Disp.* 53, ecc.), già classico (Catullo, Ovidio) e cristiano (Agostino, *Conf.* VIII XII 28; san Girolamo, *Epist.* XXII 30); Cino da Pistoia, *Senza tormento*, 14: «le lagrime, che piovon de lo core» (Montanari).

2. *vento ... di sospiri*: associato alla pioggia di lacrime, come in CCXXXV 9-10, «Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti | d'infiniti sospiri», e in *Passa la nave mia*: «un vento humido eterno | di sospir' ... | Pioggia di lagrimar» (CLXXXIX 7-9); cfr. CCCX 9-10, CCCLIX 14-15. Il vento *angoscioso* di sospiri sembra un'eco non solo verbale dell'*angoscia di sospiri* di Dante, *Voi che 'ntendendo*, 24-26: «Chi veder vuol la salute, | faccia che li occhi d'esta donna miri, | sed e' non teme angoscia di sospiri» (*Conv.* II).

3. *quando ... adiven*: quando avviene, capita. Formula che introduce la causa, dopo aver anticipato l'effetto di quel guardare (vv. 1-2). *in voi ... gli occhi giri*: movimento che per clausola e costrutto richiama intenzionalmente l'*incipit* della ballata «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro | nel bel viso di quella» (cfr. nota a XIV 1), con un *girare* gli occhi memore di Cino (*Lo fin piacer*, 1-4); *in voi* contiene dunque il *viso*, cioè gli occhi della donna (le «fatali stelle» del v. 11), messo tacitamente in relazione con il *dolce ... riso* della seconda quartina.

4. *per cui ... son diviso*: voi, per la quale soltanto sono separato da tutto e da tutti. Tema dell'isolamento dell'amante (e dell'*amator sapientiae*) «solo et pensoso», come confermato dalla formula contemplativa «a mirarvi intento et fiso» in chiusura delle quartine (cfr. nota al v. 8). Luogo parallelo nel rapimento della canzone delle Visioni: «uscian sí dolci canti | ... | che dal mondo m'avean tutto diviso» (CCCXXIII 28-30); simile messaggio nel sonetto *Donna che lieta*: «per cui dal mondo a te sola mi volsi» (cfr. nota a CCCXLVII 13). In *sola* l'antico avverbio concordato, cfr. XIV 5, XXIII 140, CXVI 6, CXXVI 3, ecc. Rima ricca con *viso*.

5. *Vero è*: formula che introduce una limitazione alla tempesta di lacrime e sospiri della prima quartina, col tema d'una quiete contemplativa (*acqueta*, v. 6) pur breve e fuggevole (prima terzina). *dolce ... riso*: lo stesso sorridere «un poco» di Beatrice (*Ne li occhi porta*, 12; *Vita Nuova* XXI) che prelude al *dolce riso* della donna gentile Filosofia del *Convivio*, dove il *riso* connota la 'bocca', che con gli occhi sono le due «nobilissime parti» dove «massimamente ... opera l'anima» (*Conv.* III VIII 8): «Cose appariscon ne lo suo aspetto, | che mostran de' piacer di Paradiso, | dico ne li occhi e nel suo dolce riso, | che le vi reca Amor com'a suo loco» (*Amor che ne la mente*, 55-58). Da qui il passaggio all'ineffabile bellezza di Beatrice in cielo: «ché, come sole in viso che piú trema, | cosí lo rimembrar del dolce riso | la mente mia da me medesmo scema» (*Par.* XXX 25-27). Forse un contatto col sonetto di Cavalcanti dove il riso di madonna rompe il fronte dei sospiri, e che comincia: «Io vidi li occhi dove Amor si mise | quando mi fece di sé pauroso, | ... | allora dico che 'l cor si divise; | e se non fosse che madonna rise, | i' parlerei di tal guisa doglioso...» (Montanari); l'antico *dolce riso* (Chiaro Davanzati, *Di cantare ho talento*, 61), è per altro già cavalcantiano (*Io non pensava*, 37), da cui la coloritura stilnovistica della ballata *Di tempo in tempo*: «l'angelica figura - e 'l dolce riso» (cfr. nota a CXLIX 2). *mansüeto*: mite, benevolo. Nella stessa gamma semantica del «dolce riso humile et piano» di XLII 1, ma qui con innovazione nella giustapposizione aggettivale *dolce mansüeto*, che rispecchia binomi scritturali: «humanus, benignus» è lo spirito di Sapienza (*Sap* VII 23),

«mitis ... et humilis corde» è Cristo secondo Matteo (XI 29); cosí in *Tr. Mor.* II 71-72: «quella mansueta | e dolce morte»; cfr. nota a CCLXV 2. Come sintagma in clausola il *mansüeto riso* ricorda il «disïato riso» di *Inf.* V 133 (Santagata), dove la stessa rima con *viso* e (*fia*) *diviso*, nonché quella di *martiri* con *sospiri* e *disiri* (quartine), come nelle terzine del sonetto *Se la mia vita*, per cui nota a XII 12.

6. *pur*: finalmente, alla fine; cfr. XII 9. *acqueta*: lo stesso verbo caro a Petrarca in circostanze affini nella ballata extravagante *Amor che 'n cielo*, 3: «acqueta l'infiammati miei sospiri» (Vat. lat. 3196, c. 14*v*; Solerti IX), dove similmente un'*Altera donna* solleva «il grave pensier talor da terra»; cfr. CXLIX 9-10: «S'aven che 'l volto in quella parte giri | per acquetare il core»; CCCXL 14: «con la tua ombra acqueta i miei lamenti». *ardenti ... desiri*: l'acceso desiderio, simile al *gran desio* tematico della ballata *Lassare il velo* (XI 5), nonché al trascinante *desio* di XVI 9. Sempre *ardente* il *desio* di XXXVII 50, LXXIII 17, LXXIX 4, CXIII 8.

7. *mi sottragge ... martiri*: mi sottrae all'«incendio amoroso» (Gesualdo), causa di tensione e sofferenza, con metafora scaturita da *ardenti* del verso precedente. Richiamo interno al *lungo martiro* di XIV 14.

8. *mentr(e)*: fintanto che, finché. *son a mirarvi ... fiso*: continuo a guardarvi fissamente con intensità. Il binomio aggettivale *intento et fiso*, denotativo della vicinanza e della tensione dello sguardo, stinge sul verbo *mirar*, un guardare contemplativo congruo al rapimento della situazione; verbo direttivo di tutto il sonetto, fonicamente annunciato dalla fitta allitterazione che muove da *mansüeto, miei ... mi ... martiri ... mentr(e)*. Cosí cominciava negli scartafacci il sonetto LXXVII «Per mirar Policleto intento et fiso» (Vat. lat. 3196, c. 7*r*), con la variante della grande canzone di nostalgia *In quella parte*: «Dico che, perch'io miri | mille cose diverse attento et fiso, | sol una donna veggio, e 'l suo bel viso» (CXXVII 12-14); cfr. note a CCCXIV 3-4, CCCXXIII 31; Dante, *Cosí nel mio parlar*, 74-76: «Ancor ne li occhi, ond'escon le faville | che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso, | guarderei presso e fiso»; ballata *I' mi son pargoletta*, 18-20: «Queste parole si leggon nel viso | d'un'angioletta che ci è apparita; | e io, che per veder lei mirai fiso...»; *Par.* XXXIII 98; Cavalcanti, *Era in penser d'amor*, 39-41: «La donna che nel cor ti pose | co la forza d'amor tutto 'l su' viso, | dentro per li occhi ti mirò sí fiso...»; Cino, *incipit* della ballata «Poi che saziar non posso gli occhi miei | di guardare a madonna suo bel viso, | mireròl tanto fiso, | che diverrò beato lei guardando»; *Avegna che crudel*, 5; *Lo fin piacer*, 4.

9. *gli spiriti*: gli spiriti vitali, animatori della scena interiore come in Guido e in Dante (cfr. XLVII 2, nota a CCCXLVIII 9, anche qui con esito di fuga e di morte); cosí in Cavalcanti: «se vedesse li spirti fuggir via» (*L'anima mia*, 13), «ruppe tutti miei spiriti a fuggire» (*Io non pensava*, 14), «E dico che ' miei spiriti son morti» (*Poi che di doglia*, 5). *s'agghiaccian*: in campo metaforico antitetico ai desideri *ardenti* e al *foco* della seconda quartina. «Gli spiriti vitali, che mentre sono caldi son vivi. S'agghiacciano, cioè muoiono» (Castelvetro). *poi*: quando, nella legatura *enjambante* con *ch(e)* del v. 10.

10. *al departir*: al momento della separazione, come in CLXVII 11 e nel sonetto del fiorito colle CCXLII 12, «al dipartir dal tuo sommo desio». Clausola al primo emistichio settenario, internamente ribattuta da *alfin* e da *seguir* in chiusura, vv. 12 e 13. *atti soavi*: complemento oggetto prolettico, corrispondente al messaggio contenuto nel «dolce mansüeto riso» del v. 5 (Castelvetro), come suggerisce la sinonimia aggettivale di *soavi* e *mansüeto*. E cioè: quando vedo gli occhi di lei, che sono fari e *stelle* d'orientamento, distogliere da me quell'atteggiamento benevolo di prima (messo in azione nella seconda quartina); per altri, a

torto, *atti* è soggetto: «i soavi atteggiamenti (della donna che si allontana) distolgono...» (Santagata, su Rigutini e Scherillo). Soluzione dantesca allusiva alla seconda canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente*, 45-46: «Li atti soavi ch'ella mostra altrui | vanno chiamando Amor...», per cui nella prosa: «E suoi atti, per la loro soavitade e per la loro misura, fanno amore disvegliare» (*Conv.* III VII 13, con autocommento letterale); e ancora, parlando di Filosofia: «dice com'ell'avvalora e accende amore dovunque ella si mostra, con la suavitade de li atti, ché sono tutti li suoi sembianti onesti, dolci e sanza soverchio alcuno» (III XIV 12, con autocommento transletterale, cfr. *Conv.* IV XXV 1; *Vede perfettamente*, 12; *Vita Nuova* XXVI). In parallelo gli «atti suoi dolci soavi» e «L'atto soave» della lode di madonna (XC 4, CCXCVII 9; *Tr. Fame* I 90) nonché gli «atti soavi» di «belle donne honeste» (cfr. nota a CCCX 13).

11. *torcer da me*: verbo energico ripreso parallelamente in «torcendo 'l viso» di *Se voi poteste*, dove gli *atti* (soavi) hanno il corrispettivo di *segni* (LXIV 1-4), e in «torcer li occhi | dal troppo lume» (cfr. nota a CCVII 81). *fatali stelle*: gli occhi che segnano il destino guidando nelle tenebre, come il «fatal mio sole | degli occhi» di CXLI 5-6.

12. *Largata ... chiavi*: lasciata libera, sciolta dai lacci [cfr. XV 14], alla fine «dischiusa» [Leopardi] mediante le chiavi di Amore, che potentemente serra e disserra i cuori. La metafora è quella di Pier della Vigna che tenne «ambo le chiavi | del cor di Federigo» (*Inf.* XIII 58-60), per cui si veda XXIX 56, XXXVII 34-36, LXIII 11-12, LXXII 30, CLV 12. Il verbo *largare* (diffuso provenzalismo, come in Jacopone e nelle *Rime* di Chiaro Davanzati) ancora in XLVII 5: «largai 'l desio, ch'i' teng'or molto a freno».

13. *esce del cor*: l'anima esce dal cuore per quella platonica dissociazione che è «privilegio degli amanti», con richiamo interno alle terzine di XV, esaltato dalla rima a distanza di *cor* (clausola interna del primo emistichio settenario) con la griglia fonica data da *Talor*, *lor* e *Amor* nelle terzine di *Io mi rivolgo indietro* (cfr. nota a XV 9). Per il tema si veda il sonetto conteso fra Cino e Dante, *Questa donna che andar*, 9-14: «E s'avvien ciò, ched i' quest'occhi miri [cfr. v. 3], | io veggio in quella parte la salute | che lo 'ntelletto mio non vi pò gire. | Allor si strugge sí la mia vertute | che l'anima che move li sospiri | s'acconcia per voler del cor fuggire» (De Robertis, *Memoriale*, p. 170).

14. *pensiero*: afflizione, affanno, con il significato intenso della voce occitanica *pensamen*, come nel famoso *incipit* di Folchetto citato da Dante nel *De vulgari* II VI 6, «Tan m'abellis l'amoros pensamen»; Mastro Francesco di Firenze, *incipit* del sonetto «Lo vostro partimento, dolze spene, | in doglia e 'n gran pensiero m'à lasciato» (V 499); Guittone con trinomio sinonimico: «pensero, afanno e pena» (*O voi detti segnor*, 11). *indi*: di lí, dal cuore; cfr. XVI 5, CLXXVIII 12. *si svelle*: altro lemma d'un linguaggio energico adeguato all'innaturale violenza dell'azione; lo stesso nell'*incipit* del sonetto in morte «Al cader d'una pianta che si svelse» (CCCXVIII). In parallelo: «finché si svella | da me l'alma» (CCVI 35-36); *Inf.* XII 74: «saettando qual anima si svelle».

Quand'io son tutto vòlto in quella parte
ove 'l bel viso di madonna luce,
et m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde et strugge dentro a parte a parte,

i' che temo del cor che mi si parte,
et veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d'orbo, senza luce,
che non sa ove si vada et pur si parte.

Cosí davanti ai colpi de la morte
fuggo: ma non sí ratto che 'l desio
meco non venga come venir sòle.

Tacito vo, ché le parole morte
farian pianger la gente; et i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.

Sonetto che trasforma in ossessione il rapporto occhi-pensiero inaugurato con la ballata *Occhi miei lassi*, portatrice di quella dolce e salutifera *luce* interdetta all'amante (XIV 8). La vista è negata e negativa, e il pensiero, che riflette quella condizione (prima quartina), produce dissociazione («l'anima esce del cor per seguir voi», XVII 13), col risultato d'ingenerare smarrimento (v. 5), facoltà vitali ridotte (v. 7) e stato mortale (v. 6), secondo sintomi già cavalcantiani. L'impossibilità di fuggire, dichiarata in chiusura del sonetto che segue (XIX 12-14), è fin da qui anticipata in una rete di parole-rima, tutte equivoche sia nelle quartine, *parte* e *luce*, sia nelle terzine, *morte*, *desio* e *sole*, sintomo d'una prigionia dei sentimenti contraria al movimento di fuga (*pur si parte ... fuggo*) portato da verbi interni al verso, similmente omonimici: *vommene*, *non sa ove si vada*, *meco non venga*, *Tacito vo*. L'artificio in punta di verso rimanda a Guittone e all'etichetta posta dal canzoniere Rediano a componimenti siffatti: «Sonetto equivoco». Ma poco importa che il precedente piú cospicuo sia Guittone, maestro in Italia di tecniche oltranziste, perché l'equivocità a contatto di *luce* (una luce che nella seconda quartina lascia passare anche il suo contrario di tenebra in due potenti formule negative che anticipano la morte e la solitudine delle terzine: *il fin de la mia luce*, *senza luce*, vv. 6-7) impone in trasparenza la suggestione della sestina rinterzata (Quadrio) o canzone-sestina *Amor, tu vedi ben* di Dante, sia pure anche lui memore di lontani tirocini guittoniani. Nelle tre stanze centrali di questa canzone infatti, secondo il sovrano e solitario artificio dantesco, la parola *luce* (sostantivo e verbo) è in raddoppio equivoco con se stessa, e per di piú in un contesto dove le parole-rima tutte bisillabe ed equivoche sono cinque, come in que-

sto sonetto, che da un genere metrico tanto distante evoca la forma-sestina come veicolo formale d'un amore difficile e d'un contatto impossibile. Non a caso la vicina prima sestina del Libro *A qualunque animale* (XXII) include nominalisticamente tra i sei *mots-refrain* il sostantivo *sole*, quell'astro e sole di natura qui sentito *in absentia* nel folgorio abbagliante del *bel viso*-occhi della donna contemplata a distanza (vv. 1-2).

Sonetto senza rime ma giocato su cinque parole-rima con *aequivocatio*, secondo la formula ABBA ABBA, CDE CDE. Consonanza di *parte* con *morte*; assonanza di *morte* con *sole*.

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 201-21; Agosti, *Testo poetico*, pp. 65-67.

1-2. *Quand'io*: spia della situazione ripetitiva dell'Io che parla di sé, come in V 1, CCXCVIII 1. Implicazione col movimento iniziale del sonetto che precede, «quando in voi adiven che gli occhi giri» (cfr. nota a XVII 3). *son tutto vòlto*: rivolto con tutto me stesso. Simile concentrazione in Orazio, *Epist.* I 1 11: «omnis in hoc sum». *in quella parte | ove ... luce*: la parola-rima *luce* della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben* è qui combinata con una suggestione della seconda canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente*, 21-22: «che luce ne la parte ove dimora | la donna» (De Robertis, *Memoriale*, pp. 18-19). In parallelo il moto dello sguardo nella ballata *Di tempo in tempo*: «S'aven che 'l volto in quella parte giri...» (CXLIX 9, cfr. CXXVII 1). La voce *parte* è *mot-refrain* della sestina CCXIV. *luce*: risplende come il sole, in relazione agli occhi lucenti, allo stilnovistico *bel viso* della donna del Libro, cfr. nota a XIII 1-2; Dante, *Amor, tu vedi ben*, 40-41: «per che ne li occhi sí bella mi luce | quando la miro...».

3. *m'è rimasa nel pensier*: mi è rimasta nel pensiero, sede della memoria. Similmente: «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella...» (CCCXXXVI 1, cfr. CIX 7). *la luce*: il fulgore di quello sguardo. La stessa accezione del sostantivo nel sonetto adiacente *Son animali*, con la stessa legatura *enjambante*: «la luce | di questa donna» (XIX 9-10), come qui «la luce | che m'arde», cfr. nota a XIV 8. Luogo parallelo nel primo sonetto dell'Aura: «ma perir mi dà 'l ciel per questa luce, | ché da lunge mi struggo et da presso ardo» (nota a CXCIV 13, e qui v. 4).

4. *m'arde et strugge*: m'infiamma e mi consuma. Binomio arcaico di ascendenza trobadorica; cosí in Cavalcanti, con dittologia raddoppiata: «Vèn, che m'uccide, un[o] sottil *pensero*, | ... | che strugg' e dole e 'ncende ed amareggia» (ballata *La forte e nova*, 11-14); cfr. CXII 3 («ardomi et struggo»), CCCXXX 8 («mi struggo et ardo»), nota a CCII 2 («m'incende et strugge»). Dall'interno il verbo *arde* anticipa la rima delle terzine di XIX, *tarde* e *m'arde*. *a parte a parte*: cioè «tutto» (v. 1), ma frazionatamente, lentamente, fibra su fibra, col movimento della lacerazione, cfr. CLI 13, CCXIX 16.

5. *mi si parte*: si divide da me «per seguir voi» (secondo il tema delle terzine di XVII), con la dissociazione degli amanti enunciata in XV 9-14. Ma in genere s'intende «mi si spezza» per il dolore. Carducci cita l'*incipit* del sonetto attribuito a Mastro Migliore da Firenze: «Amor, s'eo parto, il cor si parte e dole» (P 138); in quest'accezione di abbandono il verbo è cavalcantiano (*Deh, spiriti miei*, 8; *L'anima mia*, 6; *Tu m'hai sí piena*, 2).

6. *veggio presso il fin*: vedo vicina la fine. Cosí in CCLXIV 5: «vedendo ogni giorno il fin piú presso». *luce*: giorno, per latinismo; la fine della giornata come metafora della fine della vita; cosí Dante, *Amor, tu vedi ben*, 46: «chiamo di notte e di luce»; *Gn* I 5: «Appellavitque lucem diem et tenebras noctem».

7. *vommene*: me ne vo. Verbo principale (con enclisi pronominale ad inizio

di verso e dopo secondaria, secondo la *lex* Mussafia, cfr. III 8) in soluzione mediale, ripresa mediante *si vada* nel verso successivo; verbo che introduce la condizione di sbigottimento e di morte implicante una riduzione di vitalità fisica, come nel sonetto di Cavalcanti *Tu m'hai sí piena*, 9-12: «I' vo come colui ch'è fuor di vita, | ... | che si conduca sol per maestria...»; Cino, *Non credo che 'n madonna*, 5-6: «però vo come quei ch'è ismarruto, | che domanda mercede e non sa a cui...». *in guisa d'orbo*: come un cieco. Secondo il modulo del profeta Sofonia per il giorno dell'angoscia, quando gli uomini tribolati «ambulabunt ut caeci» (I 17). A puro livello verbale, *Purg.* XIII 12: «lo mento a guisa d'orbo in su levava» (Trovato). *senza luce*: in mezzo alla tenebra, senza la luce-guida degli occhi dell'amata (XIV 8), cfr. nota al v. 8. La spiegazione «privo della vista» (Fenzi, Dotti, Santagata) comporta quel «pleonasmo» per evitare il quale Carducci (sul Filelfo) propone «senza luce di ragione e d'intelletto», Chiòrboli «senza luce di senno».

8. *che non sa ove si vada*: clausola dantesca; cosí nella canzone *Doglia mi reca*, là dove è introdotta l'*indignatio* contro la 'cecità' dell'avaro: «Chi è servo è come quello ch'è seguace | ratto a segnore, e non sa dove vada, | per dolorosa strada» (vv. 64-66). L'associazione cecità-smarrimento è scritturale, *Is* XLII 16: «Et ducam caecos in viam quam nesciunt ... ponam tenebras coram eis in lucem»; *Io* XII 35: «qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat»; cfr. *Purg.* II 132 (Castelvetro); *Vita Nuova* XIII 6 (Chiòrboli, che cita anche la situazione ovidiana dei *Fasti* V 3-4). *et pur si parte*: e tuttavia s'allontana, cfr. CCIX 2.

9. *Cosí*: in questo stato. *davanti ai colpi de la morte*: altro probabile rintocco di Dante 'petroso'; *Cosí nel mio parlar*, 9-10: «e non val ch'om si chiuda | né si dilunghi da' colpi mortali».

10. *fuggo*: verbo forte ad attacco di verso, fonicamente intrecciato con il verbo interagente *strugge* delle quartine (v. 4), con *enjambement* di rallentamento contrario alla fuga descritta. Soluzione parallela in CCXXXIV 9-10: «Né pur il mio secreto e 'l mio riposo | fuggo»; e anche: «I dí miei piú leggier' che nesun cervo | fuggîr» (CCCXIX 1-2, cfr. CCLXXXI 1-2). *ratto*: velocemente. *'l desio*: il desiderio (invariabile, immobile) di fronteggiare quella *luce*, dalla quale ora l'amante fugge per eccesso di fulgore (tema di XIX). Il Castelvetro: «S'intende communemente del desiderio di rivederla. Io intendo dell'Amore».

11. *meco non venga*: non venga con me. Situazione similare nel finale di *Solo et pensoso*, XXXV: «Ma pur sí aspre vie né sí selvagge | cercar non so *ch'Amor non venga* sempre | ragionando con meco...»; Dante, *Amor, da che convien*, 16-17: «Io non posso fuggir ch'ella non vegna | ne l'imagine mia» (Santagata). *sòle*: soleva un tempo (col comune valore imperfettivo della tradizione poetica antica, cfr. XXIII 16, ecc.; per la frequente *aequivocatio* si veda XXVIII 52, LXXIII 12, CXXVII 24, CLXII 2, CCXXII 4, ecc.).

12. *Tacito vo*: ad attacco dell'ultima terzina forse un riflesso dell'esordio di *Inf.* XXIII, «Taciti, soli, sanza compagnia | n'andavam...» Il concetto di solitudine, qui implicito, si rivela in chiusura («si spargan sole», v. 14). Il verbo *vo* sigilla il tema dell'andare e del movimento, *vommene*, *non sa dove si vada*, *non venga come venir sòle*, che si oppone alla fissa concentrazione del pensiero. *le parole morte*: parole «che parlano di morte» (Castelvetro), nel significato che ha «la vista morta» nel sonetto di Dante *Ciò che m'incontra*, 13 (*Vita Nuova* XV), dove similmente il desiderio di vedere colei che è causa di morte è associato a un tentativo di fuga. Sullo stesso piano la «scritta morta» di *Inf.* VIII 127 e la «morta poesí» di *Purg.* I 7 (Chiòrboli), per cui la pregnanza dell'aggettivo in relazione alla scrittura risulta intensamente dantesca.

13. *farian pianger la gente*: altro tema stilnovistico, cavalcantiano e dantesco. Nella prosa della *Vita Nuova* XL 4: «Poi dicea fra me medesimo: "Se io li potesse tenere alquanto [i pellegrini romei che passano per Firenze], io li pur farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa cittade, però che io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le intendesse"», col sonetto *Deh peregrini*, 13-14: «e le parole ch'om di lei pò dire | hanno vertú di far piangere altrui»; Cavalcanti, *Poi che di doglia*, 7-8: «e se non fosse che 'l morir m'è gioco, | fare'ne di pietà pianger Amore», cfr. LXXIII 83-84. *i' desio*: desidero.

14. *sole*: «senza compagnia di lagrime d'altri» (Leopardi), in solitudine, senza compianto. Santagata richiama Agostino, *Conf.* VIII XII 28: «solitudo mihi ad negotium flendi aptior suggerebatur».

Son animali al mondo de sí altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra vertú, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.

Ch'i' non son forte ad aspectar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde:

però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde.

L'attrazione esercitata sull'amante dalla *luce* dell'amata nel sonetto «equivoco» che precede (XVIII) trova qui svolgimento in un *exemplum* multiplo tratto da un ideale Bestiario sul tema d'un «occhio debole a lo sole» (*Vita Nuova* XLI 6). In una struttura alternante, d'avvicinamento e di fuga, sono evocati volatili di natura eccezionale da sostenere con occhio fermo i raggi del sole (vv. 1-2), schierati contro *volucres* che invece trepidanti e senza forze visive si rifugiano nelle tenebre (vv. 3-4): aquile di «altera | vista» e *acies firma* contro *nocturnae aves* con «hebetes ... oculi» durante il giorno (Plinio, *Nat. hist.* X 3 e 16), o *noctuae* o *bubo* o *nycticorax* o *vespertilio*, civette, gufi e pipistrelli della letteratura filosofica e scientifica da Aristotile ad Alberto Magno e a Dante. Una terza ed estrema variante di seduzione della luce è quella data nel testo dalle farfalle, anch'esse tacitamente evocate tra gli ambigui altri *animali*, che sono attratte da un di piú di splendore o di raggio, con le quali l'amante s'identifica (seconda quartina) per quel *desio folle* senza misura di chi pazzescamente si avvicina senza distinguere la *claritas* del fuoco dalla sua fiamma distruttiva; una farfalla destinata a bruciarsi (ultima terzina) e fin dall'inizio ipnotizzata e bloccata in uno spazio carico di fonetismi ripetitivi: «col desio *fo*lle che spera | gioir *for*se nel *fo*co, perché splende» (vv. 5-6). Il movimento forte iniziale del testo trova riscontro in un passo dei *Soliloquia*, dove l'Alter Ego chiamato *Ratio* soccorre Agostino in crisi conoscitiva enunciando che non tutti gli occhi sono attrezzati per sostenere il fulgore della splendida e irraggiungibile donna che è Sapienza: «*sunt nonnulli* ocu-

li tam sani et vegeti, qui se, mox ut aperti fuerint, in ipsum solem sine ulla trepidatione convertant ... *Alii vero* ipso quem videre vehementer desiderant, *fulgore feriuntur*, et eo non viso saepe in tenebras cum delectatione redeunt...» (I XIII 23). Di questo stralcio il poeta non vuol perdere niente: né lo sguardo aquilino verso il sole, né il ritorno alle tenebre (vv. 10-11), né gli occhi *sani et vegeti* che nel sonetto sono ribaltati in «occhi lagrimosi e 'nfermi» d'un amante come «augel notturno al sole» (v. 12, CLXV 14), né l'enorme ferita della troppa luce (*fulgore feriuntur*), né lo stesso andamento binario alternativo del testo (luce e oscurità, giorno e notte), dal quale poi fuggire sulle ali d'un lirico (trobadorico) *papillon* al solo scopo di bruciarsi di piú nel tentativo di raggiungere il *joi* o *gaudium* violentemente desiderato («che spera | gioir forse nel foco»), come la «semplicetta farfalla» del sonetto *Come talora* CXLI, impreparata a fronteggiare il *fulgor* e *dulce lumen* di «questa donna», vanamente attirata verso di sé mediante il deittico d'avvicinamento *questa*, che assomiglia alla bella Sapienza di Ecclesiaste (XI 7), di Agostino («cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza...», CXLI 5-6) e di Boezio, che per voce di Filosofia ricorre al medesimo parallelismo tra uomini e animali: «Nequeunt enim oculos tenebris assuetos ad lucem perspicuae veritatis attollere similesque avibus sunt, quarum intuitum nox inluminat, dies caecat» (*Cons.* IV 4).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE. Uniformità della vocale tonica *é* in AB e D; consonanza imperfetta di A con E, *-era*, *-arde*.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Fluctuationes agostiniane*, pp. 136-37.

1. *animali al mondo*: segmento in contatto con la vicina sestina *A qualunque animale alberga in terra*, dove sono evocati in apertura gli esseri viventi «ch'ànno in odio il sole» (XXII 2), come qui al v. 3. *altera*: sovrana (una vista che può mirare in alto e dall'alto). Allusione alla vista potente delle aquile, che secondo il *topos* antico sono avvezze a sostenere i raggi e a guardare direttamente nel sole «lumine recto» (Lucano, *Phars.* IX 902-5; Isidoro, *Etym.* XII VII 10-11; Brunetto Latini, *Tresor* I CXLV 2; *Par.* XX 31-33); come Beatrice in paradiso, intenta a «riguardar nel sole: | aguglia sí non li s'affisse unquanco» (*Par.* I 47-48). Internamente la radice di *altera* (in parallelo il *lume* o *raggio altero* di CLI 6) rinvia alla situazione dell'amante quando «sí *alto* miraron gli occhi mei» (cfr. nota a XIII 6). Forte *enjambement* tra aggettivo e sostantivo *altera* | *vista*, speculare a quello verbale ad attacco della seconda quartina *spera* | *gioir* (vv. 5-6), nonché a quello d'apertura delle terzine *luce* | *di questa donna* (vv. 9-10).

2. *'ncontra ... si difende*: una vista cosí potente che continua a reggere davanti alla luce del sole. Il sostantivo *sol(e)* prolunga l'equivocità d'una delle tre parola-rima delle terzine di XVIII (dove è verbo e aggettivo) mediante un *sol* di natura, posto come clausola interna del primo emistichio settenario, cfr. nota a CCCXXV 59; CCCXXXIX 13-14.

3. *altri*: altri animali; secondo elemento dell'enumerazione trimembre delle quartine, *Son animali ... altri ... et altri*. Qui gli animali notturni che fuggono la luce del sole (l'*odiosa lux* per gli occhi malati, secondo Agostino, cfr. XXII 2; sullo stesso piano speculativo Dante parla della chiusura dei «nostri occhi intellettuali» nel passo di *Convivio* dove compare il discusso *vispistrello* notturno, cfr. note di Vasoli a *Conv.* II IV 17, con la diversa proposta della Ageno, pp. 84-85). *gran lume*: sintagma dantesco per indicare il sole, come nella canzone *Tre donne*, 47-48: «qui dove 'l gran lume | toglie a la terra del vinco la fronda». *gli offende*: li ferisce. Messaggio corrispondente a «fulgore feriuntur» dei *Soliloquia*. In

parallelo: «da ta' due luci è l'intellecto offeso» (cfr. nota a CXCVIII 13), «l'ingegno offeso dal soverchio lume» (CCXLVIII 13). Rima ricca derivativa con *difende* in situazione concettualmente opposta.

4. *fuor*: fuori da ripari e tenebrosi nascondigli, «sicut nycticorax in domicilio» (*Ps* CI 7), cfr. vv. 10-11. Monosillabo che pone una pseudo-rima interna con *sol* alla clausola interna del primo emistichio quinario. *se non*: soltanto (dopo negazione, cfr. nota a LIII 102-3; CCLXII 9-10).

5. *et altri*: le farfalle. Altro *topos* lirico, trobadorico, siciliano, siculo-toscano, del 'parpaglione' o *papillon* che si brucia alla fiamma, dal Notaio in poi («Sí como 'l parpaglion, ch'à tal natura, | non si rancura - de ferire al foco...»); cosí nel *Mare amoroso*, 80; in Chiaro Davanzati (Bestiario delle *Rime*, pp. LVI-LVII), in Dante da Maiano, *Mante fiate*, 1-4; cfr. P. Gresti, *Sonetti anonimi del Vat. Lat. 3793*, Firenze 1992, p. 63. Una certa concordanza verbale con Folchetto, *Sitot me soi*, 9-12: «Ab bel semblan que fals' Amors adutz | s'atrai vas lieis *fols amans* e s'atura, | co·l parpaillos qu'a tant *folla natura* | que·is fer e·l foc per la clardat qe lutz» (Carducci), da dove almeno un rintocco di *adutz* (adduce) e di *luz* nella rima *luce* e *conduce* delle terzine. *desio folle*: corrisponde al «folle ... desio» dell'amante, contrario alla *fin' amor* (note a VI 1 e CCCXX 5), anticipando l'identificazione conclusiva delle quartine (v. 8); una *folor* marcata da funzionale allitterazione, *folle ... forse ... foco*. Il *desio*, come il *sol(e)* del v. 2, è implicato con una delle parole-rima delle terzine del sonetto che precede, cfr. nota a XVIII 10.

6. *gioir*: verbo forte ad attacco di verso in soluzione *enjambante* (*spera* | *gioir*), allusivo al *joi* trobadorico, che è remunerazione amorosa e possesso raggiunto. Per *gioir nel foco* Castelvetro (poi il solo Dotti) richiama l'*exultare in luce* del Vangelo di Giovanni, V 35. *perché splende*: la folle natura della «semplicetta farfalla» (e dell'amante, CXLI 1-8) sta dunque nel non sapere distinguere lo splendore dalla fiamma distruttiva del fuoco. Il verbo *splende* produce allitterazione con *spera* del verso precedente, che pur essendo verbo crea mentalmente l'illusione della spera solare.

7. *provan*: sperimentano; cfr. nota a I 7. *l'altra vertú ... 'ncende*: l'altra proprietà del fuoco, che è quella di bruciare. Forse dantesca la clausola «vertú ... che 'ncende», su «la vertú che vole» della canzone *Amor, da che convien*, 33.

8. *lasso*: oimè, come in XV 4, XVI 12. *e 'l mio loco*: il luogo adatto a me (dove la congiunzione *e* stabilisce una falsa coordinazione con i tre ordini di animali evocati, vv. 1-2, 3-4, 5-7). Alla scadenza del primo emistichio quinario *loco* pone una rima desultoria con *foco*, in clausola interna al settenario del v. 6. *ultima schera*: nella schiera delle farfalle (evocate nei primi tre versi della seconda quartina) è ancora il poeta nel sonetto *Come talora*, CXLI.

9. *Ch(é)*: perché. Si spiegano i motivi per i quali l'amante non entra nella schiera degli animali di «altera | vista» come le aquile (vv. 1-2), né in quella degli animali notturni che cercano le tenebre (vv. 3-4), bensí alla schiera delle farfalle amorose che si bruciano nella fiamma (seconda terzina). *non son forte ad*: non sono attrezzato, non ho forze per. Situazione uguale e contraria in *Par.* XIV 58-60: «né potrà tanta luce affaticarne: | ché li organi del corpo saran forti | a tutto ciò...». *aspectar*: guardare con intensità; latinismo (*aspectare*, frequentativo di *aspicere*) che corrisponde in negativo a *si difende* del v. 2, cosí come *luce* a *sol(e)*, cfr. CCCXXXV 59. Il motivo echeggia ancora i temi di Agostino, *Sol.* I XIV 26: «Sed, quaeso te, ... ut me tentes per aliqua compendia ducere, ut vel *vicinitate nonnulla lucis illius*, quam, si quid profeci, *tolerare iam possum*, pigeat oculos referre ad illas tenebras, quas reliqui». *la luce*: il fulgore di quegli occhi lucenti (e il *fulgor Veritatis*). Intenzionale richiamo alla parola-rima del sonetto

che precede, XVIII 2. L'*enjambement* ad attacco delle terzine mette a contatto *luce* e *donna*, che sono due delle parole-rima della canzone-sestina dantesca *Amor, tu vedi ben*, implicata con entrambi i sonetti.

10. *non so fare schermi*: non trovo protezione o riparo. Altra suggestione dantesca, dalla canzone *Amor, da che convien*, 73: «fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale...» (Trovato), ma piú da *Cosí nel mio parlar*, 14-15: «Non trovo scudo ... | né *loco* che dal suo viso m'asconda».

11. *luoghi tenebrosi*: le tenebre agostiniane dove si rifugiano gli esseri incapaci di guardare la luce del sole e che «saepe in tenebras cum delectatione redeunt» (*Sol.* I XIII 23); l'*oculus corporis* per Agostino «Amat enim tenebras, eo quod sanus non est; solem autem nisi sanus videre non potest» (*Sol.* I XIII 25). Le tenebre e le *ore tarde* notturne raddoppiano il messaggio di *sera* (v. 4), della quale fanno scudo al sole gli animali della seconda schiera.

12. *però*: perciò, cfr. II 9, III 6. *occhi lagrimosi*: lacrime dell'amante (XVII 1) e dell'*amator sapientiae*, torturato dall'impossibile visione; cosí Agostino a *Ratio*: «Quid crucias? quid tantum fodis alteque descendis? Iam flere non duro, iamiam nihil promitto, nihil praesumo...» (*Sol.* I XIV 26). *'nfermi*: deboli, non fermi a sostenere la luce, agostinianamente non sani, *infirmi*. Un occhio malato e impuro contro quello interiore sano e puro anche nel trattato *De doctrina christiana*, I XII 11: «Et cum sano et puro interiori oculo ubique sit praesens [Cristo, qui da Agostino identificato al femminile con Sapienza nella Trinità], eorum qui *oculum illum infirmum immundumque* habent, oculis etiam carneis apparere dignata est». Luogo parallelo nella canzone LXX 46-48: «l'occhio non pò star fermo, | cosí l'à fatto infermo | pur la sua propria colpa» (cfr. nota a CCXXXIII 4). Altri *infirmi oculi* di «nocturne ... aves» in *Fam.* XXIV 12, 27.

13. *mio destino ... mi conduce*: formula autocitata nell'*incipit* del sonetto d'anniversario «Qual mio destin, qual forza o qual inganno | mi riconduce disarmato al campo...» (cfr. nota a CCXXI 1). Lo stesso stato d'animo descritto da Dante nella *Vita Nuova* XVI 5-6: «cotale veduta non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfiggea la mia poca vita», per cui nel sonetto *Spesse fiate*, 10-11: «e cosí smorto, d'onne valor voto, | vegno a vedervi...»; cfr. *Ciò che m'incontra*, 2 (*Vita Nuova* XV). La rima di *conduce* con *luce* rinvia internamente alla ballata *Occhi miei lassi*, annunciatrice d'una sequenza omotematica (XIV 6 e 8).

14. *so ben*: stato di consapevolezza (unica forma di sapienza possibile, a suo modo positiva) che si oppone alla negatività di *non son* e di *non so* della prima terzina (vv. 9 e 10); cosí è ribadita l'identificazione con la farfalla che il fuoco consuma (v. 8), cfr. XXIX 50, L 70, CV 32, CLXXXII 13. *vo*: fa eco ai monosillabi delle terzine, *son* e *so*, oltre che a *Tacito vo* di XVIII 12; cosí «dietro a lei vanno» del sonetto CCLXXVIII 9. *quel che m'arde*: quello che mi brucia, cioè la *luce* di questa enigmatica donna (v. 9); con ciò è ricostruito il sintagma direttivo del sonetto che precede, «la luce | che m'arde ... a parte a parte» (cfr. nota a XVIII 4; introduzione alla ballata XI).

XX

Vergognando talor ch'ancor si taccia,
donna, per me vostra bellezza in rima,
ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima,
tal che null'altra fia mai che mi piaccia.

Ma trovo peso non da le mie braccia,
né ovra da polir colla mia lima:
però l'ingegno che sua forza extima
ne l'operatïon tutto s'agghiaccia.

Piú volte già per dir le labbra apersi,
poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:
ma qual sòn poria mai salir tant'alto?

Piú volte incominciai di scriver versi:
ma la penna et la mano et l'intellecto
rimaser vinti nel primier assalto.

La frizione tra la necessaria precisione della parola nel circoscrivere l'oggetto con l'altezza della materia trattata, messa in campo fin dalle soglie del Libro nella (perdente) competizione apollinea del sonetto *Quando io movo i sospiri* (V), in mezzo a molteplici variazioni pausate 'in vita' e 'in morte' (XLIX, CLXX, CCXCIII, trittico CCCVII-CCCIX), trova argomento in questo testo «avignonese» (Wilkins), che è una dichiarazione di paura e d'impotenza: ad una 'ispirazione' piú viva, provocata dall'intatta bellezza di madonna che s'accampa nella memoria come la prima volta («ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima», v. 3), risponde un'operazione poetica raggelata dalla difficoltà, dallo squilibrio tra la parola e la cosa: un *peso* insostenibile «per l'omero mortal che se ne carca» (*Par.* XXIII 65), sul versante soggettivo, e oggettivamente un'*ovra* di rime imperfette che sfuggono a qualsiasi *labor limae*, laddove dovrebbero essere di sottile perfezione (seconda quartina). Le terzine rincarano la dose mediante un'anafora che enuncia la ripetitività e l'inanità del tentativo: «Piú volte già per dir le labbra apersi | ... | Piú volte incominciai di scriver versi...» (con eco nelle similari *Piú volte...* del lontano sonetto omotematico CLXX 1), aggiungendo al *topos* letterario dell'inferiorità al tema trattato un tanto piú di disperazione, di rincrescimento e di quella 'vergogna' che apre lo spartito (v. 1), in sintonia con Dante stilnovistico quando, anche lui «quasi vergognoso» per l'incalzare delle donne amiche (*Vita Nuova* XVIII 8-9), inventa la poesia della lode in lotta con la materia e col verbo: «E però propuosi di prendere matera de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami ave-

re impresa troppo alta matera quanto a me, sí che non ardia di cominciare; e cosí dimorai alquanti dí con disiderio di dire e con paura di cominciare» (Scarano, *Fonti*, p. 316).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *Vergognando*: vergognandomi (verbo neutro per medio, comune nell'antico italiano). Simile *vergogna* per parole poetiche «imperfecte» nel sonetto *Perch'io t'abbia guardato di menzogna*, XLIX. *si taccia*: sia taciuta da me, sia passata sotto silenzio. Costruzione passiva con complemento d'agente *per me* (v. 2), quasi d'estraniamento all'azione, piú *enjambement*.

2. *donna*: la stessa *domina* sentita distante nei contigui sonetti XVI 13, XVIII 2, XIX 10. *in rima*: in versi. Formula ugualmente in esponente con *prima* e *lima* nelle quartine del sonetto 'in morte' CCXCIII, con intenzionale controcanto.

3. *ricorro*: corro di nuovo col pensiero. *vi vidi*: formula allitterante di richiamo interno alla ballata del velo, «vi vid'io ... | vidivi» (XI 2 e 7). *prima*: la prima volta, come in CCCXXV 11. In parallelo anche tematico il tempo circoscritto «dal sospirar mio prima» del sonetto *S'io avesse pensato*, CCXCIII 3. Rima ricca con *rima*: parola implicata con *ricorro* a cavallo dei due versi, come spesso nel Libro, nel contesto allitterante della prima quartina.

4. *tal ... mi piaccia*: di tale bellezza che nessun'altra donna sarà mai che mi piaccia. Ricordo di Ovidio, *Ars am.* I 42: «elige cui dicas: "tu mihi sola places"» (Carducci; anche Properzio, *El.* II VII 19), citato *ad litteram* nel sonetto *Dolci ire*, cfr. nota a CCV 8.

5. *Ma trovo peso ... braccia*: ma vedo che il carico, il «ponderoso tema» (*Par.* XXIII 64-65) di cantare la bellezza di madonna, non è adeguato alle mie forze; secondo il canonico precetto di Orazio dell'*Ars poetica* (Vellutello) evocatò in apertura del Libro nel sonetto *Quando io movo*, nota a V 8.

6. *né ovra ... lima*: e vedo [*trovo*, v. 5] un'opera non tale che la mia lima possa levigare e polire. Metafora classica e trobadorica, da Orazio, con l'invenzione d'un poeta fabbro di parole e d'una operazione poetica (v. 8) come «limae labor» (*Ars poet.* 291; Castelvetro cita Quintiliano, *Inst.* X IV 4), ad Arnaut Daniel, «il miglior fabbro del parlar materno» (*Purg.* XXVI 117), che definisce la sua rilevata operazione linguistica in materia amorosa mediante due verbi specifici *obrar* e *limar*: «obri e lim | motz de valor | ab art d'Amor» (*Canso do·ill mot son plan e prim*, 12-14; anche *Ab gai so*, 1-4); non diversamente Aimeric de Peguilhan evoca la necessaria lima con la quale fabbricare parole per un'*obra sotil* di rime preziose d'amore: «Ses mon apleich - non vau ni ses ma lima, | ab que fabreich - motz et aplan e lim...», cfr. nota a CCXCIII 7; cosí nel sonetto di Cino (o di Dante) *Io maladico il dí*, 5-7: «e maladico l'amorosa lima | c'ha puliti i miei motti e i bei colori | ch'i' ho per voi trovati e messi in rima» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, pp. 144-45).

7. *però*: per questo, cfr. XIX 12. *forza*: la forza dell'ingegno corrisponde, sempre in negativo, al potere delle metaforiche *braccia*, inabili a sostenere il *peso* dell'imponente materia del dire, v. 5. *extima*: vàluta con esattezza.

8. *ne l'operation ... s'agghiaccia*: l'ingegno si paralizza nell'atto della scrittura, l'"ispirazione' si raffredda; in sintonia con gli spiriti vitali che *s'aghiaccian* nella lontananza dall'oggetto nel vicino sonetto XVII 9; cfr. LXVIII 10, LXXI 35.

9. *Piú volte*: elemento di temporale intermittenza (come l'iniziale *talor*), ripreso mediante anafora ad attacco della seconda terzina (una specie di *variatio* rispetto alle *Mille fiate* di XXI 1). *già*: in passato, come nell'*incipit* similare del sonetto CLXX: «Piú volte già dal bel sembiante humano | ò preso ardir co le mie

fide scorte | d'assalir con parole honeste accorte | la mia nemica...». *per dir*: per dire parole (in versi), per cantare la bellezza di madonna. *le labbra apersi*: un'eco del Salmo davidico L 17, «labia mea aperies; et os meum annuntiabit laudem tuam», che si somma alla memoria virgiliana del v. 10 e al tema stilnovistico della «loda».

10. *rimase ... pecto*: la voce restò chiusa nel petto. Ricordo di *Aen.* IV 76, con l'incapacità di parlare di Didone, presa da amore: «incipit effari mediaque in voce resistit» (Daniello).

11. *qual sòn*: quale suono di parole, quale intonazione di voce. In parallelo: «et come a dir del viso et de le chiome | ... | non è mancata omai la lingua e 'l suono | dí et notte chiamando il vostro nome» (LXXIV 5-8, nota a I 1, XXIII 13, CCXXXIX 33). La forma non dittongata del monosillabo, unica nel *Canzoniere*, fa eco al reticolo fonico dove è immerso *son* nel sonetto che precede, XIX 9. *poria*: potrebbe. *tant' alto*: tema dell'irraggiungibile, stilnovisticamente ineffabile, bellezza di madonna, annunciata in XIII 6, «sí alto miraron gli occhi mei». Segmento implicato per antitesi con *sí basso* del sonetto che segue, XXI 4. Quello che Dante chiama «parlar sí altamente» nella canzone che apre le rime della lode, *Donne ch'avete*, 9 (*Vita Nuova* XIX).

12. *incominciai di*: come nella sestina *A la dolce ombra* (CXLII 30), «incominciai di veder lume».

13. *ma*: avversativa simmetrica a quella della prima terzina (v. 11), a rintocco del *Ma* separativo tra le quartine, v. 5. Altra simmetria delle terzine è data dall'iterazione equivoca *rimase ... rimaser*, vv. 10 e 14. *penna ... intellecto*: il *calamus* della scrittura, il gesto di scrivere, le facoltà intellettuali; «l'intelletto, non altrimenti che lo artefice, è quello che muove la mano come suo principale instrumento, e la mano muove la penna a lo scrivere» (Daniello); ma *penna* è anche ambiguamente «penna d'ingegno» del sonetto CCCVII *I' pensava assai destro esser su l'ale*, quell'ala metonimica, dantesca e petrarchesca, giustappunto «per salir tant'alto», cfr. nota a CCCVII 9; CCCIX 8; *Par.* XXXIII 139.

14. *rimaser vinti*: cosí come ogni immaginazione o *stile* cede subito davanti alla magnificenza dell'oggetto trattato, cfr. CCCIX 13, CCCXXXII 12. *nel primier assalto*: metafora guerresca adattata allo scrivere; cfr. nota a II 9, XXIII 21; in parallelo: «Dolci rime leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme...» (CXXV 27-29); quanto basta ad anticipare il campo metaforico della «dolce mia guerrera» del sonetto che segue (v. 1).

Mille fïate, o dolce mia guerrera,
per aver co' begli occhi vostri pace
v'aggio proferto il cor; ma voi non piace
mirar sí basso colla mente altera.

Et se di lui fors'altra donna spera,
vive in speranza debile et fallace:
mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace,
esser non può già mai cosí com'era.

Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi
ne l'exilio infelice alcun soccorso,
né sa star sol, né gire ov'altri il chiama,

poria smarrire il suo natural corso:
che grave colpa fia d'ambeduo noi,
et tanto piú de voi, quanto piú v'ama.

La *luce* di pericolosa dolcezza degli occhi di madonna (XVIII-XIX) lambisce anche questo sonetto degli anni avignonesi (Wilkins), dove al poeta-amante basterebbe un solo amoroso sguardo per raggiungere la «pace» dei desideri appagati. Alla ripetuta oblazione d'un cuore innamorato («Mille fïate ... | v'aggio proferto il cor») corrisponde l'abituale distanza e rigidezza d'una donna dantescamente «disdegnosa» (*Voi che savete*, 3; *Conv.* III IX 1), che attira e che respinge, «o dolce mia guerrera», alla quale è indirizzato un messaggio d'incondizionata fedeltà (vv. 5-6, 11); quella stessa fedeltà ed elezione esclusiva che impedisce al *fin aman* di disperdersi altrove oppure alternativamente di restare «cosí com'era» prima dell'assalto di Amore, e perciò immerso in una situazione d'estraniamento, d'inappartenenza e d'esilio (v. 10). Il conflitto del testo, introdotto nella prima quartina dalla tensione binaria su base etimologica tra guerra e pace (vv. 1-2), tra il *sí basso* dell'Io terrestramente appassionato che si scontra con una *mente altera* sollevata verso l'alto (v. 4), è reso piú sensibile dall'animazione del cuore come altro da sé per raddoppio di sofferenza; un cuore anche grammaticalmente frantumato e allontanato dall'Io («il cor ... | mio ... | esser non può», vv. 3 e 7-8), immerso per di piú in un intreccio di frasi ipotetiche («Et se di lui ... | Or s'io lo scaccio, et e' non trova ... | né sa star sol, né gire ov'altri il chiama», vv. 5-11), foriero del mortale smarrimento (cavalcantiano, dantesco) di chi non trova la stabilità del contatto desiderato nonché la chiave di se stesso.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE. La rima A *-era* coincide con A del sonetto XIX (indizio di continuità tematica).

1. *Mille fiate*: infinite volte. Replica enfatica a *Piú volte*, in posizione anaforica ad attacco delle terzine del sonetto che precede (XX 9 e 12). *o dolce mia guerrera*: tu che dolcemente mi fai guerra. *Oxymoron* tipicamente petrarchesco, parallelo alla ricorrente «dolce mia nemica» (XXIII 69, LXXIII 29, CXXV 45, CLXXIX 2, CCII 13, CCLIV 2, cfr. nota a CCCXV 6). La voce *guerrera* è un gallicismo della tradizione lirica e anche didattica, come nella canzonetta siciliana anonima *Quando la primavera*, 31-32: «rei sembianti mi 'nvia: | mostramisi guerrera» (PD I, pp.167-69), e nelle *Laudes de Virgine Maria* di Bonvesin da la Riva: «contra li nostri guerrer - ella è molt forte guerrera» (L 43; PD I, p. 683), cfr. Scarano, *Fonti*, p. 293. Molto interessante il sonetto dell'amico Geri Gianfigliazzi, copiato da Petrarca di sua mano (?) nel Codice degli scartafacci (Vaticano lat. 3196, c. 8*v*), che appunto comincia: «Messer Francesco, chi d'amor sospira | per donna ch'esser pur vuolgli guerrera...», al quale Petrarca risponde mitigando con la «mia dolce nemica» del sonetto *Geri, quando talor* (cfr. introduzione a CLXXIX, nota a XLV 1).

2. *aver ... pace*: immagine contrapposta alla guerra suggerita dal primo verso; quindi pace nel territorio dell'anima come d'un dominio conteso. L'iperbato del testo isola i *begli occhi*, che in quanto sede di Amore sono anche sede di tensione e conflitto, cfr. III 4, XIV, XVIII, XIX, nota a CCXC 4.

3. *v'aggio proferto*: vi ho offerto (il verbo *proferere* è un antico francesismo). *ma voi*: ma a voi. Contini mette a testo *mâ voi*, con *-a* appartenente sia alla finale di *ma* sia alla preposizione *a*; ma *voi* è già di per sé un dativo, un arcaismo alla maniera siciliana e guittoniana, presente nel Libro nella formula parallela «donna, mercé chiamando, *et voi non cale*» (CXXXIII 4); forse una *variatio* interna rispetto al segmento simmetrico «ch'a voi dispiace» del v. 7. Nel secondo emistichio del verso «ma voi non piace» forse un'eco di Bernart de Ventadorn: «ni a leis no ven a plazer | qu'eu l'am» (*Can vei la lauzeta*, 51-52), anche lui infelice «en issilh» (v. 10) per una donna respingente e inaccessibile. Gioco paronomastico di *piace* con *pace*, come spesso nel Libro (e in Dante), cfr. CXXVIII 120-22.

4. *mirar sí basso*: guardare tanto in basso (una bassezza che include il profondo *là giú* del cuore, II 7). Il tragitto degli occhi dell'amata s'incrocia in negativo con quello degli occhi dell'amante, che «sí alto miraron» (XIII 6). Motivo di Bernart de Ventadorn, anche lui in attesa d'uno sguardo lucente di *midons*, che però non viene: «Mas no s'eschai - qu'ilh am *tan paubramen*» (con la variante *tan bassamen* in alcuni testimoni della canzone *Bel m'es qu'eu chan*, 33). In parallelo: «Ella non degna di mirar sí basso | che di nostre parole | curi...» (LXX 25-27). *mente altera*: l'*oculus mentis* o *cordis* o *interior*, paolino e agostiniano, sollevato verso l'alto, sottratto alla caligine delle passioni terrene. Tale sembra il valore del polisemico aggettivo *altera* (LXVII 3, CXIX 8, CLXXIX 2, CLXXXV 14, CCXX 12, CCCXXIII 51, ecc.), che internamente richiama l'*altera vista* di *Son animali* (cfr. nota a XIX 1). La diametralità petrarchesca alto/basso «per la figura detta contraposizione» (Daniello, cfr. CCCXXXII 24) rinvia altresí a *tant'alto* del sonetto che precede, XX 11.

5. *di lui*: del cuore offerto all'unica destinataria (v. 3). *fors(e) ... spera*: situazione emotiva e verbale annunciata dalla farfalla che «spera | gioir forse nel foco», nella stessa sede ad attacco della seconda quartina di XIX, in contesto similmente allitterante, *fors(e) ... fallace*. L'*altra donna* del testo riprende il tema dell'impossibile confronto di XX 4: «tal che *null'altra* fia mai che mi piaccia». Il verbo *spera* ellitticamente annuncia il messaggio del v. 6, cioè «vive in speranza» di quel dominio del cuore che *altra donna* non può avere (situazione comune al-

l'*amator sapientiae*, che arde per quella sola Donna; cosí Agostino nei *Soliloquia*, in un passo contiguo a quello che presta materia al sonetto XIX *Son animali*, *Sol.* I XIII 22).

6. *speranza ... fallace*: una speranza infondata e ingannevole. Legatura tipica petrarchesca: «veramente fallace è la speranza» (cfr. note a CCXCIV 14, CCXC 5; XXXII 4, XCIX 2); significativamente la trattazione di *Fam.* IX 16 a Guglielmo Veronese è rubricata «de fallaci spe».

7-8. *mio ... cosí com'era*: cosí come era una volta il cuore non può essere mio mai piú, perché non ho caro [*sdegno*] quello che non è caro a voi (trasferito com'è in chi non lo vuole). Forte *mise en relief* del pronome possessivo *mio*, estraniato dal sostantivo cui si riferisce, il *cor* del v. 3. Il verbo *dispiace* è in rima derivativa con *piace*, con identità negativa dell'intera clausola finale del v. 3.

9. *Or*: dunque. *s'io ... et e' non trova*: tensione marcata tra il pronome soggetto *io* e il suo doppio, il cuore, *e(i)*. *Loci paralleli* di estraniamento simmetrico in CXXXIX 11: «egli in Ierusalem, et io in Egipto»; CCXLII 13: «tu te n'andasti, e' [sempre il cuore] si rimase seco». Il verbo *trova* dipende sempre da *s(e)*, come nelle altre scorciate ipotesi secondarie formulate nella prima terzina, *s'io lo scaccio, et e' non trova ... | né sa star sol, né gire... lo scaccio*: è il cuore bandito, senza patria, con conseguente metafora dell'*exilio*, intonato alla guerra del primo verso.

10. *exilio infelice*: lo stesso «misero exilio» del primo sonetto degli specchi, in soluzione similare, «Per consiglio di lui, donna, m'avete | *scacciato* del mio dolce albergo fora: | misero exilio...» (XLV 5-7), su rintocco della situazione disforica di Bernart de Ventadorn, «chaitius, en issilh» (*Can vei la lauzeta*, 56; cfr. Poli, *Bernart de Ventadorn*, pp. 31-32, nota 26). In antitesi l'*exilio giocondo* immaginato come «miracolo» in XCIV 8. *alcun soccorso*: cioè l'accoglienza sperata in un cuore amante. Intanto la clausola in fin di verso richiama internamente «alcun soccorso di tardi sospiri» di XII 14.

11. *né sa ... né gire*: e se non sa stare solo e se non sa andare dove... L'isolamento del cuore, che non sa *star sol* «cosí com'era» (v. 8) prima dell'assalto di Amore, circondato da «pensier' gelati» (XXIII 24), è marcato da una pseudo-rima interna alla scadenza del primo emistichio quinario con quel *cor* cui grammaticalmente si riferisce da lontano, in clausola al settenario del v. 3, con ulteriore ripercussione nel monosillabo *voi* finale (sempre in clausola al settenario, v. 14). Tutta la prima terzina è segnata da allitterazione con *s-* o *s-* complicata (*scaccio ... exilio ... soccorso ... sa star sol*), in fusione fonica, oltre che sintattica, con *smarrire* ad attacco della seconda terzina. *altri*: pronome indeterminato petrarchesco allusivo a un'alterità che include l'improbabile, inaccettabile «altra donna» del v. 5. Tema dell'impossibilità «che 'n altra parte gisse lo mio core» formulato da Mazzeo di Ricco nell'ultima stanza della canzone *Lo core inamorato* (V 79), dove giustappunto il *topos* del cuore diviso mandato «mille fiate» instancabilmente (cfr. v. 1) al corrispettivo amoroso.

12. *poria*: potrebbe (forma assimilata e ridotta di *potria*). *natural corso*: il percorso della natura e l'*iter vitae* (come in san Paolo, alla sera della sua esistenza: «Bonum certamen certavi, cursum consummavi», *2 Tim* IV 7; *Act* XX 24). Insomma il cuore, esiliato dall'Io, potrebbe anche morire nel totale smarrimento di sé (cfr. VII 3, nota a XLV 13, CCXIV 32), come in Cavalcanti in piú luoghi: «Allora par ... | che vegna per veder morir lo core» (*S'io prego questa donna*, 12-14; *Veder poteste*, 5-6; ecc.). Rima derivativa con *soccorso*.

13. *che ... fia*: la qual cosa sarà (cfr. XII 13). *grave colpa*: il «peccato» (come in CCVII 80, CCXXIV 14) e il *falhimen* di Bernart de Ventadorn, cantore

inquieto dell'*aman dezamat*: «E s'eu mor, car mos cors ama | vos, vas cui res no·m defen, | tem que i fassatz falhimen» (*Amors, enquera*, 53-55; Santagata). *d'ambeduo noi*: di entrambi.

14. *tanto piú de voi*: tanto piú «colpa» vostra. Alla clausola interna del primo emistichio settenario *de voi* fa eco a *in voi* del v. 9, nonché a *voi* in posizione marcata nei vv. 3 e 7. *quanto piú v'ama*: quanto piú ama voi che me. Il soggetto è ancora il cuore, come altro da sé. Similmente Dante, *La dispietata mente*, 14-16: «Piacciavi, donna mia, non venir meno | a questo punto al cor che tanto v'ama, | poi sol da voi lo suo soccorso attende» (Scarano, *Fonti*, p. 309).

A qualunque animale alberga in terra,
se non se alquanti ch'ànno in odio il sole,
tempo da travagliare è quanto è 'l giorno;
ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,
qual torna a casa et qual s'anida in selva
per aver posa almeno infin a l'alba.

Et io, da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra
svegliando gli animali in ogni selva,
non ò mai triegua di sospir' col sole;
poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle
vo lagrimando, et disïando il giorno.

Quando la sera scaccia il chiaro giorno,
et le tenebre nostre altrui fanno alba,
miro pensoso le crudeli stelle,
che m'ànno facto di sensibil terra;
et maledico il dí ch'i' vidi 'l sole,
che mi fa in vista un huom nudrito in selva.

Non credo che pascesse mai per selva
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,
come costei ch'i' piango a l'ombra e al sole;
et non mi stancha primo sonno od alba:
ché, bench'i' sia mortal corpo di terra,
lo mio fermo desir vien da le stelle.

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o tomi giú ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba
puommi arichir dal tramontar del sole.

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,

sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se transformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giú per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva
e 'l giorno andrà pien di minute stelle
prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole.

Prima delle nove sestine dei *Fragmenta* (XXX, LXVI, LXXX, CXLII, CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX), compresa la sola, ma doppia, o meglio raddoppiata, perché «doppiando 'l dolor, doppia lo stile», nella Seconda Parte 'in morte' (CCCXXXII). Il mirabile artificio di forma della sestina, inventato da Arnaut Daniel e rilanciato da Dante, instancabili 'fabbri' del parlar materno e autori ciascuno di due soli splendidi esemplari, comporta che i sei versi di ogni stanza «sine rithimo» (*De vulgari* II XIII 2), non legati tra loro se non da lievi rapporti fonici (*rims dissolutz*), siano sigillati da sei parole (sei sostanze) che si rincorrono nelle sei stanze secondo un disegno fisso fino all'esaurimento delle sei possibilità distributive; esaurimento esaltato negli ultimi tre versi (congedo o *tornada*), dove il poeta «riesce a riaccostare definitivamente le sei parole e le sei idee tormentose e ad accordarle in modo a tutti sensibile» (Canello). Qui le sei parole-rima compongono un quadro di natura nel ciclo giornaliero, mirabilmente mosso tra luce e oscurità, *terra*, *sole*, *giorno*, *stelle*, *selva*, *alba*, dove s'accampa un Io «pensoso», discordante e solitario («un huom nudrito in selva», v. 18) che con «fermo desir» (v. 24) insegue quella irraggiungibile donna senza «pietà» che è la bella e «aspra fera» del Libro (v. 20), in sintonia con la Petra dantesca, che non ha cuore di donna ma «di qual fiera» piú spietata (*Amor, tu vedi ben*, 8). Una luce e un'oscurità che per l'innata polisemia dei *mots-refrain* (da cui forse la predilezione di Petrarca per la forma-sestina, che è uno scandaglio implacabile lanciato alla ricerca dei significati possibili della parola, e quindi delle cose) lentamente slittano dall'esterno all'interno, dalle sensazioni naturali alle pulsioni dell'anima, da un *sole* di natura al sole-donna dei *Fragmenta* (v. 17), da un'*alba* che scuote tra gli alberi le ombre della notte a quell'alba che in grandiosa metafora fa luce alla caligine dello spirito, quando «le tenebre nostre altrui fanno alba» (v. 14). Sestina gremita di sostanze attraverso le quali transita il desiderio («Con lei foss'io da che si parte il sole, | et non ci vedess'altri che le stelle...») insieme a quella stessa tensione che caratterizza sia la sestina di Arnaut Daniel *Lo ferm voler* («Del cors li fos, non de l'arma, | e cossentis m'a celat dins sa cambra») sia quella di Dante *Al poco giorno*, dove un *disio* similmente fermo e perennemente fresco, che «non cangia il verde, | sí è barbato ne la dura petra», sfida il rigido cerchio d'ombra dell'inverno e d'una donna gelata. L'insistenza sui temi naturali intrapresa da Dante 'petroso' trova qui eco nella scelta di *mots-refrain* realissimi in un sistema di relazioni oggettive: *terra*, *selva* in assonanza e *giorno* (stati terrestri spazio-temporali), piú *sole*, *stelle* e *alba* (tre stati di luce, o forme allotropiche della luce celeste); a questi si aggregano altri centri di gravitazione all'interno del verso, altri indizi naturali e sempre bisillabi, in una rete di tensioni e richiami, e cioè *tempo*, *ciel(o)*, *casa*, (strofe I), *ombra* (II), *sera* (III), *notte*, *sonno*, *corpo* (IV), *anni* (V), *verde* (VI), dei quali alcuni progrediscono sparsamente in rapporti profondi, coincidendo a volte con le vere rime o parole-rima

dantesche (*tempo, cielo, ombra, verde*) e petrarchesche (*anni* XXX, *cielo* e *tempo* CXLII, *notte* e *sera* CCXXXVII). In questo frammento d'universo, evocato dalle sei parole-chiave in punta di verso, è rilevante che il messaggio di oscurità, da contrapporre al sole, al giorno e all'alba, si rifugi all'interno mediante le sostanze privilegiate *sera, ombra* e finalmente *nocte*, due delle quali si avvicendano nella sestina giustappunto notturna *Non à tanti animali* (CCXXXVII). Il carattere di *iuvenilia* delle sestine (le prime cinque sono già tutte nell'antica 'forma' Correggio del 1356-1358, Wilkins) sembra confermato dalla vicinanza con la sestina *Giovene donna* (XXX), che si dichiara scritta per il settimo anniversario dell'innamoramento (6 aprile 1334).

I versi sono tutti endecasillabi, come nella sestina di Dante, e con parole-rima bisillabe, come in Dante e in Arnaut Daniel, sul registro di tre vocali toniche con varietà timbrica, *é, ó, á*. Ad Arnaut torna però Petrarca riservandosi di variare derivativamente la parola-rima *terra* con *sotterra* nella *tornada*, come *ongla* con *s'enongla* nella sestina danielina. Il congedo diffonde le sei parole-rima su tre versi a due a due, in una combinazione apparentemente libera come in Arnaut e in Dante. Se si chiamano le parole-rima, nell'ordine della prima stanza, ABCDEF, il congedo di questa sestina impiega la formula (A)E(C)D(F)B, diversa da tutte le altre; a cominciare da *A la dolce ombra* CXLII la regola di commutazione caratteristica delle sei *coblas*, detta per convenzione *retrogradatio cruciata*, o *permutazione antipodica* (Billy, per cui si veda Canettieri, *Il dado*, pp. 21-24, con la bella interpretazione sull'eziologia della sestina come *coup de dés* sul tavolo della poesia), è per la prima volta nel 'genere' applicata anche al congedo.

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 204-5; Riesz, *Die Sestine*, pp. 70-76; Picchio Simonelli, *Sestina dantesca*, pp. 1-15; Shapiro, *«Selva» revisited*, pp. 144-60; Id., *Petrarchan Sestina*, pp. 99-108; Hernández Esteban, *Procedimientos compositivos*, pp. 381-82; Frasca, *Sintassi*, pp. 173-206; Parzen, *Sestina 22*, pp. 248-62; Pelosini, *Sestina*, pp. 665-721.

[I]. 1. *A qualunque ... terra*: tema virgiliano del riposo notturno degli esseri viventi contrapposto all'affanno dell'Io (Didone, i capi Troiani in *Aen.* IV e IX), ripreso nell'*Africa* VI 898-99: «animalia cunta quiescunt; | irrequietus homo» e in piú luoghi del *Canzoniere*. Tema ben presente anche alla memoria di Dante, come nel celebre attacco di *Inf.* II: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro; *e io* sol uno...». *alberga*: risiede, vive, come nella sestina CCXXXVII 4, «né tanti augelli albergan per li boschi».

2. *se non se*: eccetto, fatti salvi soltanto. Formula anche dantesca, canzone *Io son venuto*, 43-44: «ramo di foglia verde a noi s'asconde | se non se in lauro, in pino o in abete», da cui la somma arborea, simbolica, del sonetto X 6. *alquanti*: alcuni pochi, con la sfumatura semantica antica non piú coincidente con quella di oggi. *ànno in odio il sole*: ricordo dell'«odiosa lux» per gli occhi deboli e *infirmi* di Agostino (*Conf.* VII XVI 22), con richiamo interno agli animali notturni evocati nel vicino sonetto *Son animali*, XIX 3-4 (cfr. introduzione). Corrispondenza anche verbale con un passo di Isidoro di Siviglia quando descrive la notte: «Nox a nocendo dicta, eo quod oculis noceat. Quae idcirco lunae ac siderum lucem habet, ne indecora esset, et ut consolaretur omnes nocte operantes, et ut *quibusdam animantibus, quae lucem solis ferre non possunt*, ad sufficientiam temperaretur» (*Etym.* V XXXI 1).

3. *travagliare*: operare con fatica, in opposizione alla *posa* notturna del v. 6, con eco trasversale della formula di Ecclesiaste, quando enumera gli spazi del tempo: «tempus nascendi et tempus moriendi, tempus plantandi et tempus evel-

lendi...» (*Eccle* III 1-8). *quanto è*: tanto quanto è, per tutta la durata del giorno. Simile intervallo di tempo affidato a un solo e forte *quanto* in CCXVIII, 6-7: «*Quanto* questa in terra appare, | fia 'l viver bello».

4. *ma poi ... stelle*: avvicendamento temporale nella sfera della natura che si ripete nella seconda stanza nella sfera dell'Io, «*poi* quand'io veggio fiammeggiar le stelle», v. 11. *accende le sue stelle*: immagine di Virgilio, *Georg.* I 251: «illic sera rubens accendit lumina Vesper» (Daniello).

5. *qual ... qual*: opposizione che introduce una distinzione nella massa, anche fonica, di «*qual*unque animale», v. 1. *torna a casa*: come il pastore notturno alla capanna nella canzone *Ne la stagion*, L 35-37: «poi lontan da la gente | o casetta o spelunca | di verdi frondi ingiuncha». *s'anida in selva*: come le *bestiae silvae* del Salmo di David, che «in cubilibus suis collocabuntur» (*Ps* CIII 20-23).

6. *posa*: riposo (lemma che pone appunto una pausa interna, assonanzante con *casa*, in clausola), come in CXCV 9, CCVII 30.

[II]. 7. *Et io...*: stilema oppositivo dantesco, forte nel sopracitato attacco di *Inf.* II, 3-4: «e io ... | m'apparecchiava a sostener la guerra», e nella canzone *Io son venuto*, 59-62, in clima di passione dura: «la terra fa un suol che par di smalto, | ... | *e io* de la mia guerra...».

8. *a scuoter l'ombra*: altri ricordi virgiliani, *Aen.* IV 7: «umentemque Aurora polo dimoverat umbram» (Daniello) e *Georg.* III 357: «Tum Sol pallentis haud umquam discutit umbras» (Chiòrboli), forse sommati all'*umbra terrae* di Plinio, *Nat. hist.* I 7: «Neque aliud esse noctem quam terrae umbram» e di Isidoro, *Etym.* V XXXI 3. Il verbo *scuotere* indica con proprietà bucolica i sensibili micropassaggi dalla notte al giorno in un paesaggio silvestre; con funzione simile il verbo *crollare* nella sestina CCXXXVII 24.

9. *svegliando ... selva*: indicazione che segna il ciclo giornaliero.

10. *triegua di sospir'*: tregua alla «guerra de' sospiri» (XCVI 2). *col sole*: fintantoché dura il sole, la luce del giorno. Formula che in modo ancora piú rapido equivale a *quanto è 'l giorno*, v. 3. Il *tempo da travagliare* dell'amante è però sottratto al naturale avvicendamento di giorno e sera, di sole e stelle, di operazione e non-operazione, di affanno e pace, in sintonia con *Iob* VII 4: «Si dormiero dicam: quando consurgam? et rursum expectabo vesperam, et replebor doloribus usque ad tenebras».

11. *poi*: l'avverbio temporale che introduce l'avvento della notte, come al v. 4. *Loci paralleli*: «Tutto 'l dí piango; et *poi* la notte, quando...» (CCXVI 1), «el dí pensoso, *poi* piango la notte» (CCXXXVII 20). *fiammeggiar le stelle*: con lo splendore del fuoco «flammantis in nocte» (*Is* IV 5); XXXIII 1, CXXVII 58-59.

12. *vo lagrimando, et disïando*: piango e desidero (presente perifrastico antico, d'intensa partecipazione del soggetto all'azione, cfr. XXXV 2). I due gerundi dell'Io fanno eco a *svegliando* degli animali (v. 9) e chiudono nella discordante concordia il ciclo giornaliero della prima stanza.

[III]. 13. *Quando*: avverbio che fissa temporalmente i due *poi* introduttivi alla notte (vv. 4 e 11), serbando memoria fonica delle 'azioni' della stanza precedente. *il chiaro giorno*: la luce, nella doppia opposizione binaria di *sera* e *chiaro giorno*, di *tenebre* e *alba* del v. 14. Il verbo *scaccia* appartiene al linguaggio energico di *scuoter* del v. 8 (al quale allitterando si contrappone nel ciclo del giorno), quasi a sottolineare la 'violenza' del passaggio giorno-notte, e viceversa.

14. *tenebre nostre*: le tenebre di «questo ... hemispero» occidentale (IV 3). Allo stesso modo astronomico-affettivo: «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina | verso occidente, et che *'l dí nostro* vola | a gente che di là forse l'aspetta» (L 1-3), «Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro, | et *l'aere nostro* et la mia

mente imbruna» (CCXXIII, 1-2). *altrui*: alla gente di «quell'altro hemispero» orientale. *fanno alba*: riportano la prima luce del giorno. Ma la valenza metaforica di questo grande *far alba*, che sdoppia ulteriormente l'alternanza di giorno e notte, riposo e affanno, è dimostrata dalla corrispondente versione interiore della sestina notturna CCXXXVII, 33: «et questa ch'anzi vespro a me fa sera»; in trasparenza Agostino, *Conf.* X v 7: «donec fiant tenebrae meae sicut meridies in vultu tuo», su ricordo di *Is* LVIII 10: «orietur in tenebris lux tua, et tenebrae tuae erunt sicut meridies».

15. *miro*: guardo. *pensoso*: pieno d'angoscia, come nel celebre *incipit* «Solo et pensoso...» (XXXV) e nella sestina CCXXXVII 20, in simile situazione: «el dí pensoso, poi piango la notte». *crudeli stelle*: rispecchiano, con altra tessera bucolica, gli «astra ... crudelia» di Virgilio, *Ecl.* V 23 (Daniello), come in XLI 10, ad indicare l'amaro destino.

16. *sensibil terra*: il fango primordiale, il *limus terrae*, che sente in quanto fatto uomo (e altresí sensibile, plasmabile nelle mani di Dio). Clausola che ricorda la «sensibil luce» della canzone-sestina di Dante, *Amor, tu vedi ben*, 50.

17. *maledico ... sole*: è la maledizione del giorno della nascita (formazione d'un corpo sensibile, esposto anche alla passione amorosa), nel tono di Geremia XX 14: «Maledicta dies in qua natus sum», nonché di Giobbe III 34: «Pereat dies in qua natus sum ... Dies ille vertatur in tenebras ... et non illustretur lumine». Ma poiché il *sole*, per la polisemia e plurivalenza *in re* delle parole-rima, è anche «quel sole» metaforico che è la donna del *Canzoniere*, la formula rientra nel tema della maledizione o antitetica benedizione di Amore (XIII 5, LXI), per cui è opportuno rinviare specificamente a Cino da Pistoia: «Io maladico il dí ch'io vidi imprima | la luce de' vostri occhi»; similmente nella canzone (dubbia) *Deo, po' m'hai degnato*, 62-63, ecc.

18. *che*: quel sole, anche metaforico, convertito nella tenebra e nella solitudine dell'esistenza. *in vista*: nell'aspetto, agli occhi degli altri. *nudrito in selva*: allevato nei boschi. Tema di silvestre solitudine tipico della sestina petrarchesca, cfr. note a CCXIV 33 e CCXXXVII 15; anche CCLXXXVII 13 («son fatt'una fera»), CCCVI 5 («ond'io son fatto un animal silvestro»); si veda CXXVIII 83 e CXXXVI 12 per l'antico significato del verbo *nudrire* (cfr. nota al v. 19).

[IV]. 19. *pascesse*: verbo sintomatico della situazione silvestre (bucolica) annunciata nell'ultimo verso della stanza precedente, con tutta la differenza tra un *nudrire* spirituale (accezione antica anche del fr. *norrir*) e un *pascere* fisico.

20. *fera*: la *fera silvarum* (*Ps* XLIX 10) che fa specchio all'«uom nudrito in selva»; anche *Ps* LXXIX 14 (Pozzi, *Bibbia*, p. 152). Il messaggio forte di *aspra fera*, discendente dall'ultimo verso della *cobla* che precede, è sottolineato dalla rima interna desultoria di *fera* con *sera* del v. 13, alla clausola dei due primi emistichi quinari. *di nocte ... giorno*: formula che moltiplica la polarità *sera ... giorno*, *tenebre ... alba* della terza stanza.

21. *piango*: a raddoppio di *vo lagrimando* del v. 12. *a l'ombra e al sole*: il seme del piangere ininterrotto è quello di *Ier* XIV 17: «Deducant oculi mei lacrimam per noctem et diem»; *Lam* II 18: «deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem», con l'intonazione da sestina di Dante 'petroso', *Amor, tu vedi ben*, 45-46: «piú pietosa donna | ver' me, che chiamo di notte e di luce» (su «in die clamavi et nocte coram te» di *Ps* LXXXVII 2, da cui anche LXXIV 8, ecc.).

22. *non mi stancha*: non mi vince, non mi sopraffà, impedendomi di piangere; si veda in CCXXVIII 4 la dittologia pressoché sinonimica «vinto et stanco». *primo sonno*: il principio della notte (Castelvetro, che cita *Aen.* I 469-71; si veda anche *Georg.* I 208-9, dove *somnus* è sinonimo di notte, opposto a *dies*, come

umbra a *lux*), che rimette in moto la diametralità di *nocte ... giorno, ombra ... sole* dei vv. 20-21. *alba*: il primo splendore del giorno che viene.

23. *bench'i' sia ... terra*: benché sia polvere che torna alla terra, come nella canzone alla Vergine: «bench'i' sia terra, et tu del ciel regina» (CCCLXVI 13), da un'antifona mariana: «Pulvis ego sum et tu regina caeli»; cosí *Eccle* III 20: «Et omnia ... de terra facta sunt, et in terram pariter revertuntur».

24. *lo mio fermo desir*: un desiderio intenso e una *voluntas firma*, probabile riflesso, entro il genere, dell'*incipit* della sestina di Arnaut Daniel *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (Carducci, Scarano); l'aggettivo danielino appartiene già a Dante petroso, canzone *Io son venuto*, 51-52, cfr. LIX 3, CXLII 19. *da le stelle*: dal cielo (rovesciamento in positivo del rapporto *stelle-terra* della stanza precedente, vv. 15-16).

[V]. 25. *Prima ... stelle*: la morte, come salvazione e come dannazione (v. 26), è evocata con due immagini classiche: il ritorno dell'anima alle stelle (Platone, rivisto da sant'Agostino, da Alberto Magno e da Dante) e la selva degli spiriti amanti (Virgilio); nel mezzo la cristianissima terra, fango-polvere-cenere (vv. 16, 23 e 27), che è il *corpo* dell'uomo dalla creazione alla morte. La tesi del *Timeo* platonico è discussa da Dante con Beatrice in *Par.* IV 22-24, 49-54; cfr. *Conv.* II XIII 5, IV XXI 2; *Egloghe* IV 16 sgg. *lucenti stelle*: ricordo delle «micantes stellas» di *Iob* XXXVIII 31, tra le meraviglie della creazione.

26. *o tomi giú*: o prima che io cada, precipiti. L'antico verbo italiano *tomare*, corrispondente al fr. *tomber* e forse derivante (Corominas), è ancora di segno dantesco, *Inf.* XVI 63 (e XXXII 102): «ma 'nfino al centro pria convien ch'i' tomi» (Daniello). Gioco paronomastico interno di *tomi* con *tomi* alla scadenza del primo emistichio quinario del v. 25. *amorosa selva*: il bosco di Amore dove errano senza pace gli spiriti amanti dell'Erebo, secondo *Aen.* VI 442-44 (Vellutello); *Tr. Cup.* I 150.

27. *lassando*: lasciando, come in XI 1. Luogo parallelo di richiamo interno: «lasciando in terra lo squarciato velo» (cfr. nota a CCCLXII 4). *fia*: sarà. *trita terra*: cenere e ancora polvere (v. 23), probabilmente secondo *Sap* II 2-3: «et sermo scintilla ad commovendum cor nostrum; qua extincta, *cinis erit corpus nostrum*».

28. *vedess'io*: ottativo, come ad attacco dell'ultima stanza, «Con lei foss'io», con legamento interstrofico. *pietà*: soggetto dell'azione degli ultimi versi, giustapposta alla crudeltà dell'*aspra fera* del v. 20. *'n un sol giorno*: spazio di tempo positivo che si oppone ai *molt'anni* negativi del verso seguente, con spezzatura anche sintattica, *giorno* | *può*, raddoppiata a contatto mediante *alba* | *puommi*, vv. 29-30 (*enjambement*).

29. *ristorar*: compensare, riparare, cfr. CCLXIX 7. *molt'anni*: la stessa formula, con *anni* virtuale *mot-refrain* all'interno del verso, nella sestina *A la dolce ombra*: «se rivolgendo poi molt'anni il cielo» (CXLII 28). *e 'nanzi l'alba*: il tempo della notte (finalmente nominata nell'ultima stanza, v. 33), dal tramonto (*tramontar del sole*) al crepuscolo mattutino (*alba*), è rovesciato e ritardato, ad indicare quell'unica, impossibile notte felice (movimento speculare a *'n un sol giorno*, v. 28).

30. *arichir*: farmi potente e felice (il verbo ha le consonanti semplici dei composti prefissali con *ad* e dei derivati dell'aggettivo *rico*; si veda il provenzalismo *ricore*, gioia). Variazione sul tema nella sestina geminata *Mia benigna fortuna*: «Far mi pò lieto in una o 'n poche notti» (cfr. nota a CCCXXXII 73).

[VI]. 31. *Con lei foss'io*: ottativo che veicola nella stanza la speranza della strofe precedente, «vedess'io in lei pietà», v. 28. Formula di eros negato di gusto 'petroso'; Dante, *Cosí nel mio parlar*, 53-54 «Cosí vedess' io lui fender per

mezzo | lo core a la crudele che 'l mio squatra» (dove anche l'oscillazione spietata, d'invariabile persecuzione, tra luce e ombra, *sol... rezzo*, v. 57). Movenza desiderativa comunque antica, come in Pier della Vigna, canzone *Amore, in cui disio*, 9-10, attacco della seconda stanza: «Or potess'eo venire a voi, amorosa, | com' lo larone ascoso, e non paresse». Similmente nella sestina *Non à tanti animali*, simmetrica a questa prima, sempre ad inizio dell'ultima stanza: «Deh or foss'io col vago de la luna» (cfr. nota CCXXXVII 31; LIII 14, LXXIII 70, CCCXIII 13).

32. *altri*: l'alterità intensamente petrarchesca affidata al pronome indefinito nel *Canzoniere* (via via Laura, Amore, Morte, ecc.), che qui include le sostanze naturali circolanti nella sestina. *che le stelle*: per il tema il Castelvetro rinvia a Catullo, VII 7-8: «aut quam sidera multa, cum tacet nox, | furtivos hominum vident amores», che chiede tanti baci quanti sono le stelle.

33. *sol*: soltanto, con gioco tutto petrarchesco con la parola-rima *sole* («ch'è sola un sol», CCXLVIII 3; «sola venisse ... | e 'l dí si stesse e 'l sol sempre ne l'onde», CCXXXVII 35-36, ecc.). L'unicità di questo ristoro ha un riscontro anche formale (clausola interna alla scadenza del primo emistichio) in Guittone, *Spietata donna*, 7-8: «E la tua cera allegra me si renda | *sol una fiata*...», cfr. LXXIII 72, LXXVIII 14. *mai ... l'alba*: tema trobadorico, per cui si cita Guiraut de Bornelh (Carducci, Scarano), *Reis glorios*, giust'appunto un'*alba* (ultima stanza di tradizione minoritaria, probabilmente aggiunta): «qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn»; cfr. introduzione a CCLV.

34. *in verde selva*: l'albero dell'alloro (sineddoche) nel quale si trasformò Dafne in fuga secondo il mito ovidiano delle *Metamorfosi* V 548-67, cfr. V 13. Forse un'allusione alla metafora naturale «in selva alla verdura» della canzone-manifesto di Guinizzelli *Al cor gentil*. Per il sintagma si veda la «viridem ... silvam» (il mirto e il cornio) di Virgilio, *Aen*. III 24 (Carducci). Segue altro *enjambement*.

35. *come il giorno*: il tempo mitico dell'innamoramento di Apollo. Tratto commemorativo da sestina, come in LXVI 37-38: «Ma non fuggío già mai nebbia per vènti, | *come quel dí*...».

36. *Apollo*: raddoppio di sé in tutto il Libro; si veda l'identificazione dell'amante di ora con l'amante di allora nel sonetto XXXIV. *seguia*: inseguiva, spinto da Amore, «admisso sequitur vestigia passu» (*Met*. I 532).

[Congedo]. 37. *sarò sotterra*: s'intende prematuramente, *ante diem*. *secca selva*: gli alberi morti che fanno il legno della bara (Daniello, Castelvetro, e già il Filelfo), per metonimia, in opposizione alla *verde selva* del v. 34 degli alberi vivi (il lauro «inter ligna silvarum» del *Cantico* II 37, sempreverde e imperituro come la poesia). Con immagine parallela per Bertran de Born «l'Arbre Sec» è il legno della Croce (*Ara sai eu de pretz*, 42).

38. *e 'l giorno andrà*: tema dell'impossibile *(adynaton)* nel gusto delle *Bucoliche* virgiliane (I 59 sgg., III 91) e di Dante, *Al poco giorno*, 31-33: «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli | prima che questo legno molle e verde | s'infiammi», cfr. sestina XXX 7-12. *minute*: fitte, numerose; «provenzalismo semantico» (Picchio Simonelli).

39. *prima ... sole*: prima che arrivi il giorno che precede la notte desiderata. Probabilmente, per zeugma (figura ben petrarchesca, perquanto inosservata), l'avverbio *prima* ha valore strettamente temporale in riferimento al v. 37 ('Ma io sarò morto e sotterrato... prima che arrivi il giorno...') e valore oppositivo rispetto al v. 38 ('il giorno sarà pieno di stelle piuttosto che arrivi il sole...'), cosicché una cosa impossibile come un giorno stellato si mescola superbamente con una cosa certissima come la morte.

Nel dolce tempo de la prima etade,
che nascer vide et anchor quasi in herba
la fera voglia che per mio mal crebbe,
perché cantando il duol si disacerba,
canterò com'io vissi in libertade,
mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
Poi seguirò sí come a lui ne 'ncrebbe
troppo altamente, e che di ciò m'avenne,
di ch'io son facto a molta gente exempio:
benché 'l mio duro scempio
sia scripto altrove, sí che mille penne
ne son già stanche, et quasi in ogni valle
rimbombi il suon de' miei gravi sospiri,
ch'aquistan fede a la penosa vita.
E se qui la memoria non m'aita
come suol fare, iscúsilla i martiri,
et un penser che solo angoscia dàlle,
tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle,
e mi face oblïar me stesso a forza:
ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza.

I' dico che dal dí che 'l primo assalto
mi diede Amor, molt'anni eran passati,
sí ch'io cangiava il giovenil aspetto;
e d'intorno al mio cor pensier' gelati
facto avean quasi adamantino smalto
ch'allentar non lassava il duro affetto.
Lagrima anchor non mi bagnava il petto
né rompea il sonno, et quel che in me non era,
mi pareva un miracolo in altrui.
Lasso, che son! che fui!
La vita el fin, e 'l dí loda la sera.
Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono
infin allor percossa di suo strale
non essermi passato oltra la gonna,
prese in sua scorta una possente donna,
ver' cui poco già mai mi valse o vale

ingegno, o forza, o dimandar perdono;
e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.

Qual mi fec'io quando primer m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un piú altero fiume,
e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia!
Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava:
ché perch'io non sapea dove né quando
me 'l ritrovasse, solo lagrimando
là 've tolto mi fu, dí et nocte andava,
ricercando dallato, et dentro a l'acque;
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno.

Cosí lungo l'amate rive andai,
che volendo parlar, cantava sempre
mercé chiamando con estrania voce;
né mai in sí dolci o in sí soavi tempre
risonar seppi gli amorosi guai,
che 'l cor s'umilïasse aspro et feroce.
Qual fu a sentir? ché 'l ricordar mi coce:
ma molto piú di quel, che per inanzi
de la dolce et acerba mia nemica
è bisogno ch'io dica,
benché sia tal ch'ogni parlare avanzi.
Questa che col mirar gli animi fura,
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch'i' non la conobbi, oh senso humano,

anzi le dissi 'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,
d'un quasi vivo et sbigottito sasso.

Ella parlava sí turbata in vista,
che tremar mi fea dentro a quella petra,
udendo: I' non son forse chi tu credi.
E dicea meco: Se costei mi spetra,
nulla vita mi fia noiosa o trista;
a farmi lagrimar, signor mio, riedi.
Come non so: pur io mossi indi i piedi,
non altrui incolpando che me stesso,
mezzo tutto quel dí tra vivo et morto.
Ma perché 'l tempo è corto,
la penna al buon voler non pò gir presso:
onde piú cose ne la mente scritte
vo trapassando, et sol d'alcune parlo
che meraviglia fanno a chi l'ascolta.
Morte mi s'era intorno al cor avolta,
né tacendo potea di sua man trarlo,
o dar soccorso a le vertuti afflitte;
le vive voci m'erano interditte;
ond'io gridai con carta et con incostro:
Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro.

Ben mi credea dinanzi agli occhi suoi
d'indegno far cosí di mercé degno,
et questa spene m'avea fatto ardito:
ma talora humiltà spegne disdegno,
talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi,
lunga stagion di tenebre vestito:
ch'a quei preghi il mio lume era sparito.
Ed io non ritrovando intorno intorno
ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma,
come huom che tra via dorma,
gittaimi stancho sovra l'erba un giorno.
Ivi accusando il fugitivo raggio,
a le lagrime triste allargai 'l freno,
et lasciaile cader come a lor parve;
né già mai neve sotto al sol disparve
com'io sentí' me tutto venir meno,

et farmi una fontana a pie' d'un faggio.
Gran tempo humido tenni quel vïaggio.
Chi udí mai d'uom vero nascer fonte?
E parlo cose manifeste et conte.

L'alma ch'è sol da Dio facta gentile,
ché già d'altrui non pò venir tal gratia,
simile al suo Factor stato ritene:
però di perdonar mai non è sacia
a chi col core et col sembiante humile
dopo quantunque offese a mercé vène.
Et se contra suo stile ella sostene
d'esser molto pregata, in Lui si specchia,
et fal perché 'l peccar piú si pavente:
ché non ben si ripente
de l'un mal chi de l'altro s'apparecchia.
Poi che madonna da pietà commossa
degnò mirarme, et ricognovve et vide
gir di pari la pena col peccato,
benigna mi redusse al primo stato.
Ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio si fide:
ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa
mi volse in dura selce; et cosí scossa
voce rimasi de l'antiche some,
chiamando Morte, et lei sola per nome.

Spirto doglioso errante (mi rimembra)
per spelunche deserte et pellegrine,
piansi molt'anni il mio sfrenato ardire:
et anchor poi trovai di quel mal fine,
et ritornai ne le terrene membra,
credo per piú dolore ivi sentire.
I' seguí' tanto avanti il mio desire
ch'un dí cacciando sí com'io solea
mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando 'l sol piú forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)

ch'i' sentí' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretïosa pioggia,
sí che 'l foco di Giove in parte spense;
ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense,
et fui l'uccel che piú per l'aere poggia,
alzando lei che ne' miei detti honoro:
né per nova figura il primo alloro
seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra
ogni men bel piacer del cor mi sgombra.

Se la sestina *A qualunque animale* (XXII) dà un quadro immobile dell'amore impossibile nella tensione tra gli elementi naturali e le pulsioni sentimentali giocata sulla polisemia delle parole-rima, la canzone *Nel dolce tempo* narra distesamente (è la piú lunga di tutto il *Canzoniere*) il susseguirsi di ampi tratti d'esistenza sottratti all'opacità degli avvenimenti. Bernardino Daniello, con eleganza: «L'intendimento del poeta in questa canzone è di narrare la propria vita; anzi pure gli accidenti del suo amore. I quali..., sotto il velame di favole, tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, gli andò ricoprendo in guisa che si possono intendere e non intendere». Di fatto la canzone è una costruzione astratta, con riferimento forte al mondo reale, trattata per punti implicanti e non espliciti. La prima stanza è una moderna interpretazione della classica 'protasi' (tipo «arma virumque cano»), che entrando subito in argomento annuncia la sbilanciata bipartizione del componimento tra un 'prima' non vincolato da Amore («canterò com'io vissi in libertade», in sintonia con l'inizio del sonetto II) e un 'dopo' gravato da un Amore tormentoso e vendicativo. La storia del dopo occupa quasi tutto il testo (dal v. 32) e vede il poeta-amante via via trasfigurato, sottoposto a continue mutazioni o adattamenti con incremento di sofferenza, che con fluidità narrativa non cominciano all'inizio della stanza (come nella canzone 'esotica' CXXXV e nella canzone delle Visioni, CCCXXIII), ma piuttosto alla fine; trasfigurazioni della vita vegetale e animale, trasposizioni di terra, di fuoco e d'acqua: il lauro sempreverde (strofe II), il cigno gemente e il cervo inseguito (III e VIII), la dura asciutta selce (IV e VII), la fonte di pianto (VI), sul modello del già di per sé crudele libretto ovidiano, dominato dal fin troppo umano capriccio degli dèi. Il 'capriccio', l'impenetrabile movimento che articola la canzone, è quello dell'amata, una «possente» donna che «col mirar gli animi fura» e rapisce il cuore (vv. 72-73), svuotando l'identità personale dell'amante; una donna che tutto può (come Amore ed Amore ella stessa), non oggetto immobile di desiderio, ma decifrabile in tanti modi («I' non son forse chi tu credi», v. 83) ed amabile di conseguenza, a sua volta attrice di metamorfosi: «Poi la rividi in altro habito...», «ed ella ne l'usata sua figura | tosto tornando...» (vv. 75, 78-79, ecc.). L'affascinante traccia ovidiana di corpi trasformati per amore lascia dunque luogo ad un'educazione sentimentale che presto diventa una specie di summa psicologica, non piú *cupiditas* alla maniera di Andrea Cappellano, o solo «fero» accidente (Cavalcanti,

Donna me prega), ma radicale invenzione e rincorsa verso un'entità velata che sfugge ed evapora via, se non resa vera ed esistente «con carta et con incostro» (v. 99), inclusa la dolcezza («perché cantando il duol si disacerba») e l'amara frustrazione della scrittura nell'incalzare del tempo («mille penne | ne son già stanche», vv. 4, 11-12). La canzone delle permutazioni si ferma con l'ultima stanza, perché il congedo, pur tessuto con «favoloso stame» (Daniello), è una volontaria non-metamorfosi mossa dalla stessa mirabile *fiamma* di parole («i' non fu' mai quel nuvol d'oro...»), dove circolarmente, come nella *tornada* della forma-sestina, ritornano tutte le ossessioni del poeta in una sorta di riepilogo verbale pacificato: l'*alloro* della seconda stanza, questa volta al femminile per fagocitazione amorosa e per attestazione di fedeltà («né per nova figura il primo alloro | seppi lassar»), nonché l'*ombra* di lei, prima inquietante (vv. 108-10) e «dolce» nel finale (v. 168), e quei consolanti *detti* di lode (v. 166), che bruciando ogni sentimento si estenuano come le parole della ninfa Eco in nuda «scossa» voce intorno all'inafferrabile (ovidiano) Narciso (vv. 138-39). La tonalità 'petrosa' del congedo (rima di *ombra* con *mi sgombra*, di *poggia* con *pretïosa pioggia*, che risponde in positivo alla *noiosa pioggia* della canzone di Dante *Io son venuto*) è anticipata fin dall'interno delle stanze, dove molte parole in rima primeggiano nel tessuto come riflessi di parole-rima ricorrenti nei testi danteschi per la donna Petra: *herba*, *smalto*, *donna*, *verde*, *sempre* e *petra* (cfr. introduzione alla sestina XXII), in un reticolo prezioso a maglie larghe; una dura e respingente *petra* che ancora dantescamente chiama in rima il derivato *spetra*, «Se costei mi spetra» (v. 84), a memoria della «bella petra» in rima con l'ambiguo *impetra* ad inizio della canzone *Cosí nel mio parlar*.

Questa «piccola Metamorfosi» (Daniello), canzone ricca, nodale, posta nel Libro come viatico della Prima Parte, è un'autobiografia intellettuale tentata in età giovanile, con un primo verso che funge da titolo, quello giustappunto intarsiato in chiusura della canzone delle citazioni *Lasso me* (LXX), con riferimento a un testo lontano nel quale il poeta si riconosce e dal quale comincia a sgorgare la memoria poetica di se stesso allo specchio dei grandi *auctores* d'un selezionato giardino letterario. Dalla specola degli anni Cinquanta Petrarca certifica che questa è una delle sue prime invenzioni («est de primis inventionibus nostris»), e dunque di riflesso la prima canzone dell'organismo *in fieri*, certo in ogni caso da inserire in una serie antica dopo l'innamoramento. Posta la giusta distanza prospettica da quel già simbolico sesto giorno d'aprile del 1327 (termine *a quo*), per la parentela stilistica di segno 'petroso' con le sestine, si può concordare con quanti assegnano la canzone ad un autore circa trentenne (Phelps, Wilkins, poi Billanovich, con la data 1333-34; «intorno e non oltre il 1330» per Martinelli; solo Cesareo e Sicardi retrocedono a prima del '30; ma la sestina *Giovene donna* XXX, che celebra il settimo anniversario, allude al 1334). Poco condivisibile invece lo stesso Wilkins quando ipotizza che il componimento sia stato riprogrammato per la «prima raccolta di riferimento» del 1336-38 in base alla *facies* della carta 11*r* del cosiddetto Codice degli abbozzi: una bella copia in elegantissima minuscola cancelleresca, sicuramente un *unicum* tra i fogli degli scartafacci, considerata antica anche da Armando Petrucci, «fra il 1336 ed il 1337» (*La scrittura*, p. 29; cfr. Rafti, *Alle origini*, pp. 210-20, che su una somma d'indizi grafici sposta il termine almeno ai primi anni Quaranta); ma se cosí fosse, il *verso* di quella stessa carta 11, datato 1350, sarebbe stato scritto circa tredici anni dopo, e per di piú riprendendo sul *verso* una stanza lasciata in tronco sul *recto*, v. 89: «mezzo tutto quel dí tra vivo et morto». È probabile invece che le facciate 11*r* (bella copia) e 11*v* (copia) siano state scritte entrambe nel 1350, cambiando

il piano di lavoro e non il tempo, faticosamente tratte da fogli ora perduti, «post multos annos ... ex aliis papiris», allorquando Petrarca recupera uno dei suoi primi componimenti già circolanti (Santagata) per inserirlo *in ordine* in una progettata 'forma 1350' del *Fragmentorum liber*: sarà invece depositato piú tardi nella 'forma' Correggio o Pre-Chigi degli anni 1356-58 (Wilkins), dopo un ancor lungo esercizio di assestamento redazionale e di *labor limae*.

Le postille degli scartafacci sono le seguenti, in ordine cronologico; la prima: *1350. Aprilis .3. mane, quia triduo exacto institi ad supremam manum vulgarium, ne diutius inter* [*inter tot*, Casanatense] *curas distrahar, visum est et hanc in ordine transcribere; sed prius hic ex aliis papiris elicitam scribere* [c. 11*v*; in margine: *post multos annos*]; la seconda: *Explicit, sed nondum correcta, et est de primis inventionibus nostris. Scriptum hoc .1351. Aprilis .28. Iovis, nocte concubia* [c. 11*v*, a piè di pagina]; la terza: *1356. Novembris .4. sero, dum cogito de fine harum nugarum* [c. 11*v*, quintultimo rigo, prima del congedo, ma con variante per il v. 156]; la quarta e ultima: *transcriptum in ordine post multos et multos annos, quibusdam mutatis, .1356. Iovis, in vesperis, .10. novembris, Mediolani* [nel conclusivo margine superiore di c. 11*r*]. Finalmente, 10 novembre 1356, a Milano, il componimento è terminato, sei giorni dopo l'ultima riflessione sulla fine di queste *nugae*.

Canzone di otto stanze, ciascuna di venti versi (caso unico nel Libro), tutti endecasillabi con un solo settenario. La fronte ha due piedi di schema ABC BAC; grande sirma di quattordici versi, concatenata e indivisa, con due distici finali a rima baciata, di schema CDEeDFGHHGFFII, con struttura antica, guittoniana (Labande-Jeanroy); il congedo, che riprende lo schema degli ultimi nove versi della sirma, eccezionalmente non ha rime irrelate.

BIBLIOGRAFIA: Mascetta Caracci, *Sulla canzone delle Trasformazioni*, pp. 36-52; Levi, *Analisi metrica*, pp. 62-73; Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 205-9; Possiedi, *Petrarca petroso*, pp. 539-41; Dutschke, *Canzone XXIII*; Martinelli, *Il Ventoso*, pp. 19-102; Rivero, *Petrarch's «Nel dolce tempo de la prima etade»*, pp. 92-112; Santagata, *La canzone XXIII*, pp. 49-78; Id., *Il giovane Petrarca*, pp. 11-61; Elwert, *Varietà metrica*, pp. 392-93; Vanossi, *Il mito di Atteone*, pp. 4-9; Stierle, *Metamorphosen des Mytos*, pp. 24-45; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 158-60; Cipollone, *Chiusa di Rvf XXIII*, pp. 29-46; Föcking, *Metamorphosen*, pp. 271-97.

[I]. 1-3. *Nel dolce tempo ... crebbe*: prolessi dei tre versi iniziali che mette in rilievo i due temi della canzone, gli albori della gioventú (*prima etade*) e il mal d'amore (*fera voglia*); l'inizio è rimandato ai vv. 4-5: «perché cantando il duol si disacerba, | canterò...» In *dolce tempo* probabile incrocio 'petroso' tra «il dolce tempo che riscalda i colli» della sestina dantesca *Al poco giorno* (v. 10), con «il dolce tempo novello» della canzone *Io son venuto*, 67 (Santagata), sempre per indicare la primavera, che qui è la primavera della vita. La canzone di *incipit* affine *Nel tempo de la mia novella etate*, spesso chiamata in causa e un tempo contesa tra Dante e Cino, sembra iniziativa d'un petrarchista (Santagata, *Il giovane Petrarca*, pp. 26-28, con richiamo a Boccaccio, *Teseida* II 3); altro ricordo nelle *Stanze* del Poliziano, I 8: «Nel vago tempo di sua verde etate | ... | viveasi lieto in pace e 'n libertate». *prima etade*: l'adolescenza (cfr. CCCLX 80), che precede quella «seconda etade» che è la gioventú (*Purg.* XXX 125); l'*aetas prima* delle *Elegie* di Properzio, II VIII 17, II X 7 (Castelvetro). Cosí il tempo dell'innamoramento è registrato nella postilla del Virgilio Ambrosiano: «Laurea ... primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus», cfr. introduzione al sonetto III. *vide*: regge asimmetricamente sia un verbo (*nascer*) sia la perifrasi nominale *quasi in herba* (la primissima crescita, con metafora classi-

ca), contestualmente di coloritura dantesca (*erba* è una delle parole-rima della sestina *Al poco giorno*; nella canzone *Io son venuto* in rima con *acerba*, vv. 42-46, come qui con il derivato *disacerba*). *fera voglia*: la passione come stato crudele, sfrenato (Castelvetro) e tormentoso, alla maniera di Cavalcanti con il fondante «accidente ... fero | ... ch'è chiamato amore» ad attacco di *Donna me prega*; il sintagma di per sé è di Cino, in altre circostanze, *Io che nel tempo reo*, 29-30: «Questa mia voglia fera | è tanto forte...» (Martinelli), cfr. CCLXV 1.

4. *cantando ... si disacerba*: il tormento si mitiga cantando (in versi). Motivo classico, in particolare di Orazio, *Carm.* IV XI 35-36, «minuentur atrae | carmine curae» (Daniello), con quella funzione consolatoria della poesia ricorrente nel Libro: «Et perché un poco nel parlar mi sfogo» (L 57, per altro su Dante), «dirò, perché i sospiri | parlando àn triegua, et al dolor soccorro» (CXXVII 10-11), «cerco parlando d'allentar mia pena» (CCLXXVI 4); *De remediis* I 69: «Ego vere non flebo, sed canam, meque ipsum more amantium carminibus consolabor...» (Carducci). Petrarchesco anche il verbo *disacerbare*: «l'affanno disacerba» nel sonetto della cerva (CXC 8), «disacerba | ogni crudezza» (sonetto extravagante *L'oro, le perle*, tràdito dalla membrana A del Casanatense 924 [Solerti, XII], a torto sottratto dal novero delle rime rifiutate da Paolino, *Rime estravaganti*, pp. 629-30).

5. *canterò*: tipica introduzione della *propositio*; movimento che avvicina quest'attacco alla stanza di canzone di Cavalcanti che comincia: «Poi che di doglia cor conven ch'i'porti | ... | *dirò* com'ho perduto ogni valore. | *E dico che* ' miei spiriti son morti». Anche qui la ripresa sul tema del dire è fissata da *seguirò* (v. 7) e poi da *I' dico che* ... ad inizio della seconda strofe. *libertade*: dai «lacci d'Amor», come la fuggitiva di VI 3; quella libertà non piú positiva nel *planctus* CCLXX 95, «'n libertà non godo».

6. *mentre ... ebbe*: finché Amore fu tenuto a disdegno nella dimora del mio cuore (*s'ebbe* è forma passiva). In parallelo: «Amore, | là onde anchor come in suo albergo vène» (LXXXIV 5-6, cfr. nota a CCLXXXIV 9).

7. *seguirò*: continuerò a dire. Tema della «vendetta» di Amore *ferus* con la quale si apre il *Fragmentorum liber*, II 1-2.

8. *troppo altamente*: profondamente, «a la latina» (Daniello), in modo troppo cocente. La prima soluzione degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 11*r*), già segnalata dal Daniello, è *troppo aspramente*, di gusto un po' 'petroso'; la lezione sostitutiva dell'infrarigo *altamente* è intonata piuttosto a Dante stilnovista, secondo le scelte linguistiche e il messaggio complessivo di *Donne ch'avete*, 2-9: «i' vo' con voi de la mia donna dire, | non perch'io creda sua laude finire, | ma ragionar per isfogar la mente [v. 4; L 57]. | *Io dico che* [v. 5] pensando il suo valore, | ... | farei parlando innamorar la gente. | E io non vo' parlar *sí altamente*...» (*Vita Nuova* XIX). *e che ... m'avenne*: e seguiterò dicendo che cosa mi capitò per virtú dell'aspro rincrescimento di Amore; *di ciò* è ripreso a contatto nel verso seguente con *di ch(e)*.

9. *di ch(e)*: della qual cosa. *a molta gente exempio*: il modello negativo offerto al pubblico, secondo il motivo classico della *fabula vulgi* del sonetto proemiale, I 9-10; cfr. XCIII 6.

10. *benché*: dipende da *canterò* e da *seguirò*, vv. 5 e 7 (Leopardi). *scempio*: lo stesso «strazio» iniziale di II 13; parallela dittologia sinonimica verbale in LXXXIII 5: «Non temo già che piú mi strazi o scempie» (sempre Amore). Negli scartafacci la lezione è *crudo scempio*, mimetica della «ruina e 'l crudo scempio» di *Purg.* XII 55 (Santagata); l'aggettivo *duro* è scritto su rasura nella vulgata, su lezione precedente che certo era ancora *crudo*. Se quest'ultimo aggettivo è di registro 'comico', *duro* è piuttosto 'petroso' (*Io son venuto*, 12; *Al poco gior-*

no, 5), con intervento entro il sistema uguale e contrario a quello di *aspramente/altamente*, segnalato al v. 8.

11-12. *scripto altrove*: in altri componimenti, in altre rime. Simile formula (per indicare uno stadio redazionale) in una delle postille che negli scartafacci accompagnano la ballata *Amor, quando fioria*: «alibi scripsi hoc principium», cfr. introduzione a CCCXXIV. *mille penne ... stanche*: lo stesso metaforico *calamus fatigatus* del *Secretum* III (p. 192) secondo un *topos* mediolatino, sfinito per la vastità e intensità dello scempio (da cui l'iperbole del mille, cfr. XLIII 11), con la stessa stanchezza della mano e della scrittura enunciata per le impossibili lodi in *Verdi panni* (XXIX 50-52) e nel congedo della terza *cantilena oculorum*, LXXIII, cfr. CCCXXXII 61, CCCLIV 2; *Tr. Et.* 137; cosí il sonetto «Io ho già mille penne e piú stancate | scrivendo in rima et in parlar soluto...» (Solerti, LXXIII), attribuito al Boccaccio (Branca); cfr. D. Bianchi, *Petrarca o Boccaccio?*, SP, V (1952), pp. 13-84. L'equazione figurata penna-parola-scrittura è diffusa nelle poetiche del tempo, su base già scritturale: «Lingua mea calamus scribae velociter scribentis» (*Ps* XLIV 2), fino alle «triste penne» cavalcantiane, disorientate per mancanza di risposta. Negli scartafacci la seguente lezione primitiva del v. 13: *Ne sono stanche, et già per ogni valle* (c. 11*r*); il sopraggiunto *quasi* di discrezione itera la sfumatura del «quasi in herba» iniziale (v. 2) con silenziosa relazione tra l'amore nascente con quella valle spettatrice dei dolori dell'amante, come i monti e le piagge di *Solo et pensoso*, con la medesima funzione (XXXV 9-11).

13. *rimbombi*: risuoni, con verbo intensamente petrarchesco, come in LXXXI 9, CLXXXVII 7, *Tr. Cup.* IV 121. Per il verbo e per il verso Santagata richiama Monte Andrea, *Ai doloroso lasso*, 64: «in tutte parti già il suon ne rimbomba». *il suon de' ... sospiri*: altro richiamo interno alla situazione iniziale del Libro e al «suono | di quei sospiri» di I 1-2, cfr. CXLIII 7-8, CCXXXIX 33.

14. *aquistan fede ... vita*: dànno credito a quanto sia angosciosa la mia vita. Cosí Dante, *Inf.* XIII 21, in situazione inversa, «cose che torrien fede al mio sermone» (Carducci).

15. *E se qui ... m'aita*: movenza dantesca, dove si somma il tipo di protasi infernale «O muse, o alto ingegno, or m'aiutate» (*Inf.* II 7; e anche *Purg.* IV 133), con il tema dell'inadeguatezza del dire («E *se* ... iscúsilla i martiri») che apre la canzone *Amor che ne la mente*, 14-18: «Però, *se* le mie rime avran difetto | ... | di ciò si biasmi il debole intelletto | e 'l parlar nostro, che non ha valore | di ritrar tutto ciò che dice Amore» (*Conv.* III). Con *qui* è indicato il componimento stesso nel farsi, contrapposto al già scritto *altrove* (v. 11).

16. *suol*: con l'antico valore d'imperfetto, come in XVIII 11. *iscúsilla*: la scusino. Nelle minute la forma *excusilla*, ugualmente assimilata. Gli stessi *martiri* (trobadorici, stilnovistici) o pene d'amore di XII 10, XIV 14, XVII 7.

17. *un penser*: quell'unico pensiero «che me desvia | da tutti gli altri» (CLXIX 1-2), a richiamo dei «be' pensier'» di XI 5, anche questi unici e senza concorrenti, come qui al v. 18. *dàlle*: le dà (sempre alla *memoria*, v. 15).

18. *ad ogni altro*: ad ogni altro pensiero. *fa voltar le spalle*: cosí, in situazione sintattica e lessicale identica, «per farvi al bel desio volger le spalle» (XXV 10), «ch'al cieco mondo à già volte le spalle» (XXVIII 8; *Tr. Fame* Ia 39), forse su una clausola dantesca, *Inf.* XV 52, «Pur ier mattina le volsi le spalle» (Castelvetro).

19. *face*: antica forma etimologica, coesistente con *fa* (v. 18). *obliar me stesso*: tema della dimenticanza di sé come stato di estrema, quasi violenta (*a forza*), concentrazione di chi lascia tutto dietro di sé, con richiamo interno nella grande

canzone di nostalgia e di contemplazione *Di pensier in pensier*, «et mirar lei, et oblïar me stesso» (CXXIX 35, cfr. CCXLII 9, CCCXXV 45; *Buc. carm.* X 24-27); tema lirico di ascendenza paolina (e agostiniana): «quae quidem retro sunt [il voltar le spalle a tutto del verso precedente] obliviscens, ad ea vero quae sunt in priora extendens meipsum» (*Phil* III 13), valevole anche per *s'oblida* dell'allodola di Bernart de Ventadorn slanciata verso l'alto (*Can vei la lauzeta*, 3; Lazzerini, *Allodetta*, pp. 170-71); cosí Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrete*, 714-24: «et ses pansers est de tel guise | que lui meïsmes en oblie, | ne set s'il est, ou s'il n'est mie, | ... | de rien nule ne li sovient | fors d'une seule, ... | a cele seule panse tant...» (Santagata, che cita anche Cino, *Ora che rise*, 7-8).

20. *ché tèn di me ... scorza*: perché quel *penser* esclusivo (v. 17) occupa di me la parte piú intima (*quel dentro*), mentre l'Io *tèn(e)*, possiede e domina soltanto l'involucro corporeo, la *scorza* o buccia dell'essere. Grande metafora arborea con probabile firma di Chrétien de Troyes, che nel *Cligès* elabora un corpo senza cuore come se fosse una mera scorza o corteccia senza tronco d'albero, «escorce sanz fust» (vv. 5118-21, 5144-48); la stessa immagine iniziale del sonetto del Po, con quella «scorza | di me» che si oppone allo «spirto ch'iv'entro si nasconde» (cfr. nota a CLXXX 1), e nel sonetto 'in morte' CCLXXVIII 3. La stessa tensione interno-esterno, e la stessa lacerazione dell'amante, annunciata dalla coppia antitetica *membra ... spirito* di XV 11-12.

[II]. 21. *I' dico che*: ripresa enfatica sul tema del dire anticipato da *canterò* e *seguirò*, vv. 5 e 7. La stessa formula «introduttiva ... di piú ampia trattazione» (De Robertis) è in *Donne ch'avete*, 5: «Io dico che pensando il suo valore...» (*Vita Nuova* XIX; cfr. note ai vv. 5 e 8; CXIX 26, CXXVII 12). *primo assalto*: richiamo intenzionale a quel fatale «primiero assalto» dell'inizio della storia d'amore e della narrazione (cfr. nota a II 9, XX 14), con un di piú di lentezza e di distanza suggerita dall'*enjambement* dei versi iniziali di strofe.

22. *molt'anni*: designano tutta la distanza da quella «prima etade» dei primi fermenti (vv. 1-3); sintagma in clausola nella sestina XXX 3.

23. *cangiava*: verbo connotativo del cambiamento (volto e chiome) dovuto al passare del tempo, come nella sestina XXX 25, e in CXCV 1, CCCXVII 14, CCCXIX 12, CCCLX 41.

24. *pensier' gelati*: stato del non-amante (cfr. CXXXI 4, CCLXX 47), nel campo semantico dantesco di *gelo* come non-primavera (*Io son venuto*, 7), in sintonia con il 'petroso' *smalto* del v. 25. Notabile, sia pure per via d'opposizione fonologica, il contatto con i *pensier' celati* della ballata *Lassare il velo*, XI 5.

25. *facto ... smalto*: avevano fatto quasi una pietra dura come il diamante (che *ab antiquo* è la prova delle durezze e niente lo può scalfire; Plinio, *Nat. hist.* XXXVII 14; Isidoro, *Etym.* XII 1 14, XVI XIII 2, cfr. LI 9). L'aggettivo *adamantino* è anche della prosa latina nella medesima accezione: «Duabus adhuc adamantinis ... premeris cathenis» (*Secr.* III, p. 130). Un aspetto di pietra contro gli avversari è dei libri profetici: «ideo posui faciem meam ut petram durissimam, et scio quoniam non confundar» (*Is* L 7), «et cor suum posuerunt ut adamantem ne audierent legem » (*Zach* VII 12; *Ez* III 9; cfr. *Purg.* IX 105). Lemma dantesco è *smalto* (*Io son venuto*, 59; *Inf.* IX 52, *Purg.* VIII 114), che Petrarca rigenera nella tematica del cuore, XXXIX 8, LXX 23 («vedete che madonna à 'l cor di smalto»), CCXIII 9 («que' belli occhi che i cor' fanno smalti»); *Tr. Pud.* 33.

26. *ch'allentar ... affetto*: che non lasciava allentare tanta durezza di sentimenti. Lo stesso *allentare*, rendere meno teso, di CCLXXVI 4: «cerco parlando d'allentar mia pena», e di CXLVIII 6. Il *duro affetto* (in clausola come il *duro scempio* del v. 10, con divaricazione semantica) chiama il parallelo *indurato af-*

fecto di CV 82; lo stesso valore dell'aggettivo che è nella «dura intenzione» di *Par.* XI 91 (Scherillo), cioè il rigido programma della regola di san Francesco.

27. *Lagrima ... non mi bagnava*: lacrime antiche come sintomo della tempesta di Amore («vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto», CCLXXXI 3); cosí Bernart de Ventadorn, «L'aiga del cor, c'amdos los olhs me molha» (*Can vei la flor*, 43); forse in controcanto a «Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto» ad attacco di *Par.* III (Santagata).

28. *né rompea il sonno*: tema del sonno interrotto e dell'amante «insomnis diu» che attraversa il Libro, VIII 4, LXXXIII 13-14, CCLVI 14. Ma altro da questo il verso primitivo del Codice degli scartafacci, ed altra rima nella sede D della stanza: *Et quel ch'i' non provava in me quel tempo*, coincidente solo per il contenuto con il secondo emistichio della redazione d'arrivo; cosí al v. 31: *Et come l'ò provato assai per tempo*, poi *come l'ò ben provato assai per tempo*, e ancora (nel margine superiore) *et come in me provato l'ò ben poi*, con un passaggio recuperato al v. 105. Nella sede D della seconda stanza, invece dell'attuale rima *era* e *sera* (vv. 28 e 31) stava dunque in prima soluzione una rima identica di *tempo* con (*per*) *tempo* (in contesto similare), coincidente con una delle parole-rima della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben* (si veda l'influenza di *luce* in XVIII, nonché la situazione della canzone LXX, vv. 12-13 e introduzione). Nella prima stesura della canzone la rima *-era*, *era* e *fera*, trova posto nella sede A della quinta stanza, vv. 81 e 85; cfr. nota al v. 81. *quel*: il sentimento amoroso sconosciuto all'amante di allora.

29. *miracolo*: una cosa straordinaria (riservata agli altri, *in altrui*).

30. *Lasso ... che fui!*: oimè, cosa sono divenuto e cosa sono stato! In corrispondenza le minute portano due lezioni alternative: *Che son, lasso, et che fui*, oppure (*vel*): *Oimè, che son che fui*; cfr. v. 79. Formula già ovidiana, *Met.* II 551: «Quid fuerim, quid simque, vides» (Zingarelli; *Afr.* VII 323); anche Guittone con simile andamento nella canzone morale *Ahi, quant'ho che vergogni*, 4: «u' so, u' fui, u' spero anche venire»; ma soprattutto in filigrana il tema portante di Agostino, *Conf.* X IV 6: «Hic est fructus confessionum mearum, non qualis fuerim, sed qualis sim ... non quis fuerim, sed quis iam sim et quis adhuc sim...».

31. *La vita el fin ... la sera*: raddoppio del proverbio secondo il quale saggiamente le cose si possono lodare solo alla fine, «sapientes expectare finem iubent» (*Fam.* VIII 1, 8). Questa è l'ultima soluzione della vulgata (Vat. lat. 3195), mentre negli scartafacci la successione di varianti riferita in nota al v. 28. Qui per altro la *e-* di *el* è scritta su rasura di precedente *a(l)*, talché la prima lezione messa a testo in pulito era «La vita al fin, e 'l dí loda la sera», dove *loda* è imperativo come nell'adagio *finem lauda*, e non già indicativo pres. terza pers. sing., come allo stadio d'arrivo, con *el fin* e *la sera* soggetti. Lo stesso diffuso proverbio del saggio in Percivalle Doria, *Come lo giorno*, 21-22: «or sento e vio - che gran follia lo tira, | chi lauda 'l giorno avanti che sia sera» (PD I, p. 163), per il quale Contini rinvia a Marcabru, *Bel m'es can s'esclarzis*, 6-8: «Qe scienza jauzionda | m'apres c'al soleilh declin | laus lo jorn, e l'ost' al matin»; similmente Bernart de Ventadorn nella prima stanza della canzone *Ab joi mou lo vers*, con riferimento alla comune *auctoritas* proverbiale: «e sol que bona fos la fis, | bos tenh qu'er lo comensamens | ... | car totz bos faihz *vei lauzar* al fenir». Il tema apoftegmatico («sí come dice il motto: | "la fine loda tutto"» di Brunetto Latini, *Tesoretto*, 653-54) è ripreso in chiusura del sonetto LVI 12-14, con piú diretto rinvio all'*Ecclesiastico* XI 30, «Ante mortem ne laudes hominem quemquam»; Ovidio, *Heroid.* II 85 (Carducci) e *Met.* III 135-37 (Daniello); cfr. Billanovich, *Quattro libri*, pp. 254-55, con richiamo al *Ludus septem Sapientium* di Ausonio; Martelli, *Contributi*, pp. 109-12.

32. *sentendo*: negli scartafacci la prima lezione *vedendo*, per altro sinonimica. I vv. 32-35 sono il presupposto alla sintesi del sonetto II; non sarà forse casuale pertanto che la lezione degli scartafacci «una *leggiadra* donna» (v. 35) sia stata sostituita con *possente* (nella vulgata) anche per differenziare questo luogo di tematica interna dall'*incipit* di II e da quella «leggiadra ... vendetta». *il crudel ... ragiono*: il *ferus* dio d'Amore del quale parlo (cfr. LXXI 63), «quel crudel» (LVIII 4), «questo crudel» (cfr. nota a CCCLX 43-44).

33-34. *infin allor ... oltra la gonna*: vedendo Amore che (v. 32) fino a quel momento nessun colpo di freccia era andato piú in là della mia veste (pungendomi nella viva carne), con ricordo del dantesco «colpo di tuo strale» della canzone *Amor, da che convien*, 72; la «presta percossa di costui», sempre Amore, di Dino Frescobaldi (*La foga di quell'arco*, 9), lo stesso *colpo* di II 7-8. Per il participio passato neutro non accordato (ma *Non essermi passata* nelle minute), cfr. XXXVII 8, CCXCV 8, nota a CCCXIII 3, CCCXXV 10.

35. *una possente donna*: potente, che tutto può, prima *leggiadra* nella stesura degli scartafacci, cfr. nota al v. 28; Boccaccio, *Filostrato*, IV 165, 7 (Santagata). Forse un'eco di *Sap* X 12: «certamen forte dedit illi, ut ... sciret quoniam omnium potentior est sapientia».

36-37. *ver' cui ... dimandar perdono*: verso la quale viene a mancare ogni arma di difesa. Con *donna*, in punta al verso precedente, emerge una tipica movenza cavalcantiana: «della mia donna, verso cu' non vale | merzede né pietà né star soffrente» (*Un amoroso sguardo*, 5-6), con alle spalle l'*incipit* del Notaio «Poi no mi val merzé né ben servire | *inver' mia donna...*» La coppia *ingegno, o forza* torna in giuntura similare in CCLXXI 14: «contra la qual non val forza né 'ngegno», dove l'avversaria questa volta è la Morte, cfr. nota a CCLXIV 80. Il *perdono* raddoppia l'antica *pietà* o *mercede*, come nella dittologia trobadorica del sonetto proemiale, I 8.

38. *i duo*: Amore e la «possente donna» sua alleata. *mi trasformaro*: la prima metamorfosi dà il poeta-amante trasfigurato in alloro per identificazione con l'oggetto amato trasformato «in verde selva | per uscirmi di braccia» (XXII 34-35), giusta il tema platonico-paolino-agostiniano di *Tr. Cup.* III 161-62, «et so in qual guisa | l'amante ne l'amato si transforme». La stessa interpenetrazione in LI 5-6 (sonetto giustappunto di metamorfosi) e nel sonetto *Quando giugne* (cfr. introduzione), XCIV 13; *Secr.* III (p. 144), per cui Fenzi, nota 71, p. 366. *quel ch'i' sono*: come circolarmente e fedelmente replicato nel congedo, vv. 167-68.

39-40. *d'uom vivo*: da uomo vivo che ero. *un lauro verde*: luogo corrispondente alla natura arborea dell'amata (XXII 34), secondo l'attributo dell'eterna *viriditas* dell'alloro (*Coll. laur.* XI 16; cfr. nota a V 13). La rima di *verde* con *non perde* (v. 40) intercetta la situazione 'petrosa', con rinvio alla canzone di Dante *Io son venuto* (vv. 28 e 31), dalla quale provengono anche le suggestioni di *lauro* e della *stagion forte* (vv. 44 e 46), qui *fredda stagion*. Per *foglia non perde* Castelvetro già segnalava *Par.* XVIII 30: «e frutta sempre e mai non perde foglia», con incrocio di stili danteschi omogenei; cfr. *Ps* I 3 (Pozzi).

[III]. 41. *Qual mi fec'io*: altra intonazione dantesca, «qual mi fec'io che...» (*Par.* V 98), «tal mi fec'io...» (*Inf.* II 40, XIX 58; Santagata), «Qual io divegno sí feruto, Amore» (*Amor, da che convien*, 46). *quando primer m'accorsi*: non appena mi accorsi, cfr. XXIX 31, CCCXXV 11. Le prime due strofe sono segnate nel primo verso da analoghe indicazioni del passato, «prima etade», «primo assalto», «primer», speculari al «primo alloro» in chiusura, v. 167.

42. *trasfigurata*: ridotta in figura e similitudine d'altro; cfr. v. 167.

43. *e i capei vidi ... fronde*: e vidi i capelli diventare frondi di quell'alloro ...

In prima stesura *Et vidi i capei far*, poi (nella vulgata) con *capei* oggetto proletticо. La metamorfosi dell'amante riproduce fedelmente nelle sue fasi (chiome, piedi, braccia, vv. 43-49) quella di Dafne secondo Ovidio, *Met.* I 550-51: «in frondem crines, in ramos bracchia crescunt; | pes modo tam velox pigris radicibus haeret» (Vellutello). Si veda in parallelo l'identificazione di «chiome bionde» con «sacra fronde» nel sonetto XXXIV 3 e 7.

44. *di che ... corona*: del quale alloro avevo sperato un tempo [*già*] per i miei capelli [*lor*] quella corona «che suole ornar chi poetando scrive» (XXIV 4). Tema di *Secr.* III (p. 158): «Quam ob causam tanto opere sive cesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti; ex eoque tempore sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit, non aliter quam si vel Penei gurgitis accola [cfr. vv. 47-48] vel Cirrei verticis sacerdos existeres». Un quasi glossema di questi versi è nel sonetto che segue, XXIV 1-4.

45. *i piedi in ch'io mi stetti*: i piedi nei quali (o su i quali) io rimasi fermo; *mi stetti* (medio) è un'innovazione rispetto al piede «tam velox» ovidiano, rivisto qui al rallentatore a partire dalla sua posizione di stasi; di fatto *in ch(e)* regge per zeugma i tre verbi «mi stetti, et mossi, et corsi» (*mossi* è neutro per medio).

46. *com(e)*: a quel modo che. *l'anima*: anima «qual d'una pianta», vegetativa, alla quale rispondono i membri corporei come nell'anima razionale; si veda la discettazione di Stazio sulla generazione in *Purg.* XXV 52 sgg. Qui l'inciso di formulazione scolastica rallenta la trasformazione dei piedi in radici.

47. *diventar due radici*: antropomorficamente l'autore vede due radici-piedi e due rami-braccia (v. 49), innovando sull'evasività di Ovidio, cfr. nota al v. 43. Simile situazione con riferimento alla favola di Dafne, è raccontata al Boccaccio in *Fam.* XI 6, 1, dicendo che: «amatam Phebo virginem obriguisse cursu medio et dum pedibus tangere terram putat, subitis radicibus inhesisse. Certe et ego, quod nesciebam, pro mobilium obsequio pedum tenacissimas interdum radices habeo». La prima stesura degli scartafacci porta: *Mutarsi in due radici*, con ridistribuzione a contatto al v. 49, dove *Et rami diventar ambe le braccia* passa nella vulgata a *e 'n duo rami mutarsi*, che comporta il parallelismo «due radici ... duo rami». I verbi *diventar* e *mutarsi*, come il sinonimico *far* del v. 43, sono sempre retti da *vidi*, v. 43. *sovra l'onde*: col significato della prima lezione *presso a l'onde*. Cosí *Sovra dure onde* nella sestina CCXXXVII 37; in Dante, *Tre donne*, 49 (Contini); *Inf.* XXIII 95.

48. *Peneo*: le «onde | non di Peneo» (*enjambement*) riflettono, correggendo la situazione, le «Peneidas undas» di Ovidio (*Met.* I 544), il Fiume di Tessaglia che è padre della ninfa Dafne; identificandosi con Apollo il poeta-amante chiamerà poi le acque di Peneo «thesaliche onde», XXXIV 2. *un piú altero fiume*: il Rodano, che passando da Avignone bagna il suolo «ov'abita il suo lume» (CLXXVII 14) e accompagna i pensieri dell'amante (CCVIII). Altri indicano la Sorga o la Durenza, ma non *alteri* superbi fiumi (come il Po di CLXXX 9), che congiungono le loro acque nel «maggior vaso» del Rodano (*Tr. Mor.* Ia 16-17).

49. *ambe le braccia*: forse un rintocco d'una clausola dantesca, «e per le coste giú ambo le braccia» (*Inf.* XXXI 48; Santagata), che si somma al 'libretto' ovidiano alla fine della prima metamorfosi. La stessa trasfigurazione, superbamente distanziata dal modello, in chiusura del sonetto *Apollo, s'anchor vive*, cfr. nota a XXXIV 14.

50. *Né meno anchor*: e di piú ancora. Soluzione litotica che soppianta la lezione delle minute *Ma via piú anchor m'agghiaccia*. Per il verbo e la situazione di timore paralizzante cfr. XX 8.

51. *l'esser coverto ... piume*: sono qui fusi due miti consecutivi del secondo

libro delle *Metamorfosi*; quello di Fetonte, precipitato nel Po per la folle speranza di guidare nel cielo i cavalli del Sole (*Met.* II 1-332, qui vv. 52-53) e quello di Cygnus, testimone della caduta, che ricerca e piange sulle acque del fiume il nipote e amico Fetonte, trasformandosi nella «nova avis» che porta il suo nome (*Met.* II 367-80). Le *bianche piume* sono il «color» del cigno (v. 60), le *canae plumae* che sostituiscono le chiome dell'amante: «cum vox est tenuata viro canaeque capillos | dissimulant plumae» (*Met.* II 373-74); ancora Ovidio, *Trist.* IV VIII 1: «Iam mea cycneas imitantur tempora plumas»; cfr. CLXXX 13.

52. *allor che*: quando. *folminato*: come Fetonte, colpito dal fulmine di Giove, «ambustus» (Orazio), secondo quanto ricorda Cigno, che per questo fugge il fuoco e cerca le acque (*Met.* II 377-79). *et morto giacque*: parallela associazione e sintagma in *Sento l'aura*: «nel qual io vivo, et morto giacer volli, | *sperando* alfin...» (CCCXX 8-9); cfr. CV 20.

53. *il mio sperar*: la speranza che, come Fetonte, non riesce a reggersi nel giusto mezzo tra cielo e terra. Il tema ovidiano («medio tutissimus ibis», *Met.* II 137) è filtrato però da Orazio (Castelvetro), che cita Fetonte e Bellerefonte come esempi negativi di speranza 'avida' spinta oltre i limiti del possibile, «ultra | quam licet sperare», con successiva caduta e dolore, che a sua volta è motivo di canto consolatorio (*Carm.* IV XI 25-36, la stessa ode da cui il ricordo del v. 4). *tropp'alto*: richiamo interno equivoco a *troppo altamente* iniziale (v. 8), con rinvio interno al proverbio «A cader va chi troppo sale» evocato in CCCVII 7. Altra implicazione col rapporto alto/basso di XX 11 e XXI 4.

54. *ché*: spiega il gelo (*m'agghiaccia*) e il disorientamento dei vv. 50-53, in correlazione con *andava*, v. 56.

55. *me 'l ritrovasse*: potessi ritrovare «il mio sperar». Altro verbo medio d'intensa partecipazione del soggetto all'azione. *lagrimando*: come Cigno «ripas virides amnemque querellis | Eridanum inplerat silvamque sororibus auctam» (*Met.* II 371-72).

56-57. *là 've tolto mi fu ... acque*: là dove mi fu tolta la mia alata speranza, sulle rive (*dallato*) e sulle acque del Rodano, luogo della prima metamorfosi. Qui probabilmente il tema di Cigno è incrociato con quello delle sorelle di Fetonte, le Eliadi sorelle del Sole, che «dí e nocte» piangono il misero nel luogo dove è caduto, finché sono trasformate in alberi: «nocte dieque vocant adsternunturque sepulchro» (*Met.* II 343), con saldatura tra le due prime metamorfosi.

58-59. *et già mai ... maligno*: e mai piú da quel momento la mia lingua tacque di quella «mala caduta» [Chiòrboli], finché poté parlare [*mentre poteo*, cfr. CCCLX 124], «perché nella seguente stanza vedremo com'ella gli tolse la voce» (Gesualdo). *suo*: della speranza-Fetonte, volata troppo in alto. Il *cader maligno* è quasi 'infernale', nel campo semantico dell'«aere maligno» di *Inf.* V 86, nel quale per precipizio si muovono gli amanti «con l'ali alzate».

60. *suon*: il canto del cigno, non diverso dal suono dei sospiri, v. 13. *color d'un cigno*: il candore delle «bianche piume», secondo Ovidio (cfr. nota al v. 51); piú Orazio, vate biforme, poeta-cigno, *Carm.* II XX 10-12: «et album mutor in alitem | superne nascunturque leves | per digitos umerosque plumae» (Daniello).

[IV]. 61. *Cosí*: come Cigno sulle «ripas virides» del Po (*Met.* II 371), le verdi e amate rive di tutto il *Canzoniere*.

62. *volendo parlar, cantava*: ricordo di Ovidio nei *Tristia* IV X 26, «et quod temptabam dicere versus erat» (Vellutello).

63. *mercé chiamando*: variante interna a quell'invocare pietà e «dimandar perdono» del v. 37. Formula diffusa (Dante, *Cosí nel mio parlar*, 38, ecc.). *estrania*: estranea da me, non mia, cfr. CXXXV 2, CCVII 41, CCCXXIII 49. Tema

dell'impotenza della poesia, che non è comunicazione ma sfogo (v. 4): preludio alla trasformazione in sasso che chiude la stanza.

64. *dolci ... tempre*: come le «dolci tempre» o soavi temperamenti vocali e armonie degli angeli che cantano, *Purg.* XXX 94 (Castelvetro); cfr. CXIX 43, nota a CCVII 57.

65. *risonar*: far risuonare (transitivo), cfr. nota a CCCXXXII 4; *Par.* XXIV 113; *adnominatio* con *suon* (v. 60). *amorosi guai*: i lamenti d'amore (in versi), nota a CCCLIII 8; Dante, *Donna pietosa*, 47 (*Vita Nuova* XXIII); *Inf.* V 48.

66. *che*: coordinato a *sí ... sí* del v. 64. *cor ... feroce*: che quel cuore aspro e duro si intenerisse. Variante interna d'ascendenza trobadorica e similmente 'petrosa' nell'*incipit* «Aspro core et selvaggio» (cfr. nota a CCLXV 1); qui la dittologia aggettivale è in tensione, accompagnata da iperbato, con il verbo *s'umiliasse* ('si raddolcisse'), là con *humile* (CCLXV 2); lo stesso *cor asperum* del *Secretum* III (p. 130); *Tr. Fame* Ia 38, «aspro e feroce»; nota a CCCLX 38, «aspro et fero»; CCXXXIX 15; *Conv.* II 14.

67. *Qual fu a sentir*: in prima stesura la lezione *Qual fu il sentire*, con diretta opposizione tra la sensazione attuale (*il sentir*) e il ricordo. *mi coce*: mi brucia. Metafora classica e tardo-classica (*Aen.* VII 345; Boezio, *Cons.* II 4: «hoc est, quod *recolentem* vehementius *coquit*»; Daniello), sperimentatissima in antico italiano, specie in riferimento ad Amore (Chiaro Davanzati, *Rime*, Glossario; *Laudario Urbinate*, Glossario, s.v. *cocere*).

68-71. *ma ... parlare avanzi*: ma della dolce ed acerba mia nemica è necessario che io dica molto piú a proposito di quello che accadde in seguito, benché quello che dirò sia tale da superare ogni parola. L'iperbato, *la mise en relief* (*molto piú di quel*), l'ellissi del verbo *dire*, la sfumatura ambigua del sintagma temporale *per inanzi* (che funge da transizione tra quello che è stato detto, già di per sé cocente, e quello che si dirà), hanno reso dubbio questo passo, specie per quei commentatori che intendono *che per inanzi* (oppure *ch'è per*) rivolto al passato («che ho detto sopra»: Chiòrboli, Scherillo, Ponte, Dotti, come già Leopardi): soluzione poco attendibile, perché qui si prepara la terza metamorfosi, annunciata fin d'ora come ancora piú stupefacente e dolorosa. La necessità di narrare («è bisogno ch'io dica») è rimandata dentro la frase con lentezza di stile dimostrativo, e in quanto formula di rinvio si apparenta a quella di Dante stilnovista: «E s'io di grazia ti voi far mendica, | *convenesi ch'eo dica...*» (*Morte villana*, 7-8; *Vita Nuova* VIII). Per la coppia ossimorica *dolce et acerba* (con richiamo alla «vista dolcemente acerba» di CCLXX 64) gli scartafacci registrano la variante alternativa *dolce et superba*, poi cancellata; ma con ripristino nel sonetto della cerva: «Era sua vista sí dolce superba» (CXC 5). Quasi un'autocitazione nell'attacco del sonetto *I' pur ascolto*: «de la dolce et amata mia nemica» (CCLIV 2, cfr. nota a XXI 1).

72. *Questa*: nella redazione degli scartafacci *Costei*, che rimane al v. 84. *col mirar ... fura*: con gli occhi rapisce l'anima. Motivo trobadorico (Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta*, 13-16) e stilnovistico del cuore rapito, come nella ballata di Gianni Alfani che appunto comincia «Guato una donna ... | che cogli occhi mi tolse | lo cor, quando si volse | per salutarmi» (anche nella ballata *Quanto piú mi disdegni*, 5-6; Dante, *Voi che savete*, 4: «la qual m'ha tolto il cor per suo valore»); cfr. nota a CCXIII 11. Il verbo *furare*, come in CXXXV 25, tecnicismo del mistico spossessato di sé, è già in Jacopone, che conferma la suggestione sacra: «Cor m'è furato ... | O Cristo, che lo cor sí m'hai furato» (*Amor de caritate*, 131, 163). Castelvetro cita Ovidio, *Ars am.* I 243: «illic saepe animos iuvenum rapuere puellae».

73. *m'aperse il petto*: altro segno rituale di ascendenza stilnovistica (Dino Frescobaldi, *Voi che piangete*, 55-58: «non s'avide | come per mezzo aperto gli fue il core | per man di quel segnore | che con tormento ogni riposo uccide»; *Per tanto pianger*, 13) e dantesca (*Cosí nel mio parlar*, 53-54), forse a ricordo della 'violenza' di «Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum» del *Cantico* (IV 9); cfr. LXXXIII 7, CXXVI 11, nota a CCXXVIII 2. *'l cor prese con mano*: il cuore, rubato con lo sguardo (v. 72), è preso *con mano*, a segnale dell'inoltrato processo di estraniamento che produce la trasformazione in sasso. L'immagine ricorda il sonetto di Cavalcanti *Perché non fuoro*, dove il cuore in mano alla Morte è l'ultimo supplizio imposto da una lei che entra in scena producendo sgomento: «Chi gran pena sente | guardi costui, e vederà 'l su' core | che Morte 'l porta in man tagliato in croce» (vv. 12-14); nel sonetto *A ciascun'alma*, primo della *Vita Nuova*, Dante vede «Amor tenendo | meo core in mano» (Scarano, *Fonti*, p. 309) per suggestione cavalcantiana (Contini, De Robertis). Dalla prosa introduttiva della *Vita Nuova* (III) proviene forse il lessico della visione, *la rividi*, *non la conobbi*, vv. 75-76.

74. *non far parola*: invito alla segretezza e interdizione della parola (poetica) nel quadro dello spossessamento dell'amante; similmente nella ballata del cuore rubato di Gianni Alfani: «Quanto piú mi disdegni, piú mi piaci, | e quan' tu mi di': 'Taci', | una paura nel cor mi discende... [cfr. v. 77]»; è anche il segreto delle cose arcane testimoniato in *Mt* VIII 4: «Et ait illi Iesus: Vide, nemini dixeris» (Pozzi).

75. *in altro habito*: in atteggiamento diverso da quello che, sermocinando, aveva imposto «Di ciò non far parola». *sola*: solitudine e unicità che anticipano le caratteristiche della donna del Libro, come la dolcezza mescolata al veleno (v. 69).

76. *conobbi*: riconobbi. *senso humano*: quindi fallace, prigioniero dell'apparenza, secondo la «figura chiamata reticenzia» (Daniello).

77. *'l ver(o)*: la verità dei sentimenti e di sé. In circostanze analoghe Cavalcanti, *Io temo che la mia*, 5-8: «Amor non t'assicura | in guisa, che tu possi di leggero | a la tua donna sí *contar il vero*, | che Morte non ti ponga 'n sua figura». *pien di paura*: forse clausola cavalcantiana, *Io non pensava*, 52 (Suitner); Dante, *E' m'incresce di me*, 62; cfr. CCII 8.

78. *usata sua figura*: aspetto consueto (di severità); cfr. vv. 167 e 42.

79-80. *fecemi ... sasso*: mi fece, oimè, d'una pietra quasi viva e sbigottita; cioè, per maggior dolore, fece di me una pietra non del tutto minerale. Nella prima stesura degli scartafacci il *sasso* (CCXLIII 13, CCCLXVI 111) è «freddo»: *d'un freddo in vista sbigottito sasso* (*in vista* è poi recuperato nell'ultima stesura del v. 81); analogamente, con ricordo interno: «pur lí medesmo assido | me *freddo*, pietra morta in pietra viva» (CXXIX 50-51; nota a XXXIX 8). Il lento tormento della metamorfosi è accompagnato dall'*enjambement* dei vv. 78-79, nonché dalla violenta anastrofe del v. 80. I commentatori (dal Vellutello) richiamano la metamorfosi di Batto spergiuro «in durum silicem» (*Met.* II 676-707), poco attinente alla situazione e almeno verbalmente piú vicina alla «dura selce» della settima stanza (v. 138, cfr. CXCVII 6); la blanda intelaiatura ovidiana è qui sorpassata dall'immagine cavalcantiana d'un uomo «fatto ... di pietra» da una fiera donna senza pietà (*Tu m'hai sí piena*, 9-11).

[V]. 81-82. *Ella ... in vista*: lei parlava cosí visibilmente turbata che mi faceva tremare, racchiuso dentro quella pietra. Nella prima redazione degli abbozzi: *Ella parlava sí che là ov'io era* | *tremar mi facea dentro a quella petra*, dove *dentro a quella petra* è un raddoppio di *là ov'io era* (Daniello), cfr. nota al v. 28 per lo spo-

stamento della rima *-era*. Il collegamento tra la quarta e la quinta stanza è introdotto da *Ella*, con ripresa dal v. 78, nonché dal sintagma *turbata in vista* ('nell'aspetto', cfr. *Tr. Cup.* II 107), che ribatte a specchio l'aggettivo *sbigottito* dell'amante, anzi *in vista sbigottito* nella prima stesura (ridistribuzione a contatto). Similmente *turbata* è la forza vitale dell'amante in II 9. La forma dell'imperfetto *fea* anche in CCLXIX 6, CCLXX 19.

83. *udendo*: mentre sentivo dire le seguenti parole. *I' non son ... credi*: eco verbale di *Inf.* XIX 62, «Non son colui, non son colui che credi» (Santagata); definizione negativa di sé per altro analoga a quella in positivo di *Purg.* XXX 73: «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice» in un quadro di donne velate e di difficili agnizioni, come nella canzone CXIX.

84. *dicea meco*: dicevo tra me e me. Movimento sintattico dantesco: «allor dico: s'elli alza | un'altra volta...» (*Cosí nel mio parlar*, 50-52). *mi spetra*: mi libera da questa pietra; «mi spetro» in LXXXIX 13 e CV 19, con coniazione innovativa. Rima derivativa con *petra* di tonalità appunto 'petrosa'.

85. *nulla ... trista*: nessun modo di vivere mi sarà doloroso o amaro. La *vita ... noiosa* è ancora un sintagma dantesco della canzone *Li occhi dolenti*, 27 (*Vita Nuova* XXXI); una «vita ... trista» nella canzone delle Visioni (cfr. nota a CCCXXIII 35). In prima stesura la dittologia aggettivale equivalente *noiosa o fèra*, per cui vedi nota al v. 81.

86. *a farmi ... riedi*: torna a farmi piangere. Il *signor mio*, come altrove nel Libro, è il dio d'Amore, XXVI 8, XLVI 9, CLV 5, ecc. Il verbo *lagrimar* richiama la situazione della terza stanza, vv. 55-56.

87. *Come non so*: ellitticamente il ritorno allo stato primitivo è indicato dal movimento dei piedi della persona viva cosí come si presenta nella terza stanza, «e i piedi in ch'io mi stetti, et *mossi*, et corsi» (v. 45). *indi*: di lí, da quella prigione di pietra, cfr. XVI 5.

88. *non altrui ... stesso*: non incolpando altri che me stesso.

89. *mezzo ... tra vivo et morto*: segnale dell'alienazione dello stato amoroso («i miei seguaci discoloro | e 'n un momento li fo morti et vivi», XCIII 3-4) e sintomo della dissociazione del moderno protagonista del Libro (XXXVI 8, CXIII 1-2); *Inf.* XXXIV 25: «I' non morí' e non rimasi vivo» (Castelvetro); Alano di Lilla, *De planctu Naturae*, VI 5-7: «stupore vulneratus ... totusque in extasis alienatione sepultus sensuumque incarceratis virtutibus nec vivens nec mortuus inter utrumque neuter laborabam». Questo verso è l'ultimo trascritto sul *recto* della carta 11 degli scartafacci.

90. *'l tempo è corto*: tema fondante del Libro (LXXI 1, CCXLIV 14), forse qui dantescamente atteggiato in un incrocio tra «Ma perché il tempo fugge» con «ché il tempo saria corto» (*Par.* XXXII 139, piú *Inf.* XV 105; Santagata).

91. *la penna ... non pò gir presso*: variante interna al tema della quarta stanza (v. 71) circa l'incapacità della scrittura di star dietro all'inafferrabile *vero*. Richiamo anche alle *penne* iniziali (v. 11), forse evocate su rintocco di *Purg.* XXIV 58-59: «Io veggio ben come le vostre penne | *di retro* al dittator *sen vanno* strette»; il tema è quello della canzone *Io sento sí*, 12: «che a la voglia [*buon voler*] il poder non terrà fede» (Daniello).

92-93. *onde*: per la qual cosa. *piú cose ... d'alcune parlo*: tralascio molte cose scritte nella memoria e dico (in versi) soltanto di qualcuna. Tema della selezione della memoria che segna l'inizio della *Vita Nuova*: «In quella parte del libro de la mia memoria ... si trova una rubrica ... Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenzia ... e *trapassando molte cose* le quali si potrebbero trar-

re de l'essemplo onde nascono queste cose, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi» (I e II 10). In *piú cose* l'annuncio della terza metamorfosi, cosí come *molto piú* del v. 68 annunciava la seconda. Per la perifrasi mediale *vo trapassando* cfr. XVI 12, XXII 12, XXXV 2, ecc.

94. *che meraviglia ... ascolta*: cose che producono meraviglia in chi le ascolta, con richiamo interno a «Voi ch'ascoltate» e a quel pubblico privilegiato di lettori-amanti del sonetto proemiale (I 1).

95. *Morte ... avolta*: nelle minute (c. 11*v*) la lezione *La morte m'era sempre al core avolta*, con un *sempre* piú esplicito di riferimento allo stato mortale della quarta stanza; *avolte* da un'ombra mortale sono anche le chiome della bella donna nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 67-68. Per *Morte*, non attualizzata ad inizio di verso, e perciò piú incombente, si veda il passaggio del *planctus* CCLXX 14. Dantesco anche il sintagma *intorno al cor*, *Purg.* XXX 97; *Tre donne*, 1 (Santagata).

96. *tacendo*: secondo l'imposizione «Di ciò non far parola» del v. 74. La situazione cavalcantiana segnalata (cfr. nota al v. 73) trova qui conferma nel fatto che il cuore rubato è in mano alla Morte, almeno nella lezione d'arrivo. Negli scartafacci infatti i passaggi: *né tacendo potea da lei scamparlo* (a), poi *né tacendo vedea come indi trarlo* (b), e ancora *né tacendo potea di sue man trarlo*; infine nella vulgata *sua man*, con piú intenso richiamo a «'l cor prese con mano» della quarta stanza (v. 73).

97. *soccorso*: o *conforto* (prima soluzione degli scartafacci) alle facoltà vitali prostrate (*vertuti afflitte*, come in *Tr. Mor.* II 87, cfr. II 5); XXI 10.

98. *vive voci*: contrapposte alle parole scritte «con carta et con incostro» (v. 99), scaturite dall'interdizione di parlare. *interditte*: interdette.

99. *ond(e)*: perciò; cosí infatti nelle minute l'attacco del distico finale: *però con una* [poi *con breve*] *carta et con enchiostro* | *dissi: Accorrete, donna, al fedel vostro*. La *breve carta* della variante intermedia rimanda alla *poca carta* per scrivere tante cose di CXXVII 87, nonché a «per brevissimam cartam» di *Sen.* IX 2 (carta geografica per vedere il mondo), da cui nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, attribuibile a Petrarca (Pancheri): «Con piccioletta carta | veggio Damasco et Cipri», vv. 28-29. *carta et ... incostro*: come nei luoghi paralleli dei sonetti LXXIV 12 e CCCIX 8; *Tr. Cup.* III 115-16, ecc. Forse una suggestione di *Purg.* XXVI 112-14, dove *vostri* è in rima con *incostri* nella definizione dantesca dei «dolci detti» di Guinizzelli.

100. *Non son mio*: sintomo (trobadorico, siciliano, siculo-toscano) della perdita di sé, della crisi d'identità dell'amante privato del suo cuore (vv. 72-73); il modello sembra Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta*, 17-19: «Anc non agui de me poder | *ni no fui meus* de l'or' en sai | que·m laisset en sos olhs vezer»; con la stessa formula, *Can vei la flor*, 47-48: «*Pois meus no sui* et ilh m'a en poder, | mais pert s'ela qu'eu el meu dechazer»; Notaio, *Molti amadori*, 12: «cad io non sono mio né piú né tanto», ecc. Come in Bernart (*Lancan vei per mei la landa*, 19-21) il *danno* è della donna, perché il cuore dell'amante vive in quello dell'amata, cfr. XXI 7-8; cosí Folchetto, *Tant m'abellis*, 31-32: «si m'aucisetz, que no·us estara gen, | quar lo mieus dans vostres er eissamen» (Scarano); lo stesso motivo in Lapo Gianni, *Donna, se 'l prego*, 104-5: «Dunque vi piaccia che sia confortato; | che se prima si mor, vostr'è 'l peccato».

[VI]. 101-2. *Ben mi credea ... degno*: credevo davvero farmi a questo modo [*cosí*] degno di perdono agli occhi suoi, da indegno che ero (iperbato denotativo di smarrimento). Il verbo *mi credea* è medio, come nell'*incipit* di CCVII, con *mi* appartenente anche a *far*. Nel v. 102 un'«antitesi di concetto e di parole», come

in *Inf.* XIII 71-72, «credendo col morir fuggir disdegno, | ingiusto fece me contra me giusto» (Carducci), che Petrarca estremizza nella terna *indegno* ... *degno* e *disdegno*, v. 104.

103. *et questa spene* ... *ardito*: quella speranza di ottenere *mercé* e perdono. Nelle minute la lezione *et questa spene a ciò mi fece ardito*, che descrive l'istantaneità della decisione di scrivere (vv. 99-100) rispetto alla continuità dell'imperfetto finale, *m'avea fatto*; cfr. LXXIII 19-20.

104. *humiltà* ... *disdegno*: dolcezza che soffoca il rigore, con altra opposizione lessicale (cfr. v. 66), che insieme alla doppia oscillazione *spegne* ... *enfiamma*, *talora* ... | *talor*, accentua la lacerazione concettuale. Antitesi lirica tradizionale, come in Dino Frescobaldi, *Poscia che dir*, 60: «ché l'umiltà vi fa crescer disdegno» (Tassoni); *In quella parte*, 10: «né umiltà contra disdegno sale» (Santagata). Altra rima derivativa con *degno*.

105. *l'enfiamma*: accende quel sentimento di rifiuto (*disdegno*). Eco anche verbale della sentenza di Cicerone, *De inv.* I 15: «Nam ab iratis si perspicue pax et benivolentia petitur, non modo ea non invenitur, sed augetur atque *inflammatur odium*» (Castelvetro). *et ciò* ... *poi*: e questo l'ho saputo dopo. Negli scartafacci la successione: *et io 'l provai ben poi* (lezione a; cfr. varianti del v. 31, dove ugualmente il verbo *provare* sparisce), *ed io 'l seppi da poi* (b).

106. *lunga stagion*: a lungo; poi «Gran tempo» (v. 118), qui in soluzione gallicizzante. *di tenebre vestito*: in mezzo alle tenebre (per la scomparsa di quel lume-donna, e raggio-occhi, vv. 107 e 112). Metafora scritturale, *Is* L 3: «Induam caelos tenebris».

107. *il mio lume*: in relazione alle *tenebre* che avvolgono l'amante; la prima soluzione è *bel viso*, che comunque indica lo sguardo lucente della donna del Libro, cfr. XIII 2, XIV 2, XVIII 2, ecc.

108. *intorno intorno*: raddoppio avverbiale anche dantesco, *Par.* XXX 112, «sí, soprastando al *lume intorno intorno*» (Santagata), con ricordo piú evidente nella prima stesura: *che 'l bel viso a que' preghi era sparito.* | *Et io seguia 'l mio lume intorno intorno.* | *Ma de' suoi piè non ritrovando un'ombra*; cosí in CXIX 105; *Tr. Pud.* 86.

109. *ombra* ... *orma*: due lemmi portatori di vuoto e di assenza, che dànno una quasi-rima ai due estremi del verso, cfr. C 8, CVIII 10-11, CCIV 8.

110. *tra via dorma*: durante il cammino, strada facendo, sia preso dal sonno; cfr. CCCXXXI 13.

111. *gittaimi* ... *sovra l'erba un giorno*: è la stessa *dormitio* sull'erba che prelude alla visione in apertura del *Tr. Cup.* I 10-11, «Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco, | vinto dal sonno, vidi una gran luce», sul modello del sogni di Dante all'ingresso del Purgatorio («vinto dal sonno, in su l'erba inchinai», *Purg.* IX 11). Gli apografi cinquecenteschi (Casanatense 924, Harleian 3264) registrano la lezione di *Tr. Cup.* I 10: *Ivi in quel'hora sopra l'herba un poco* (testo base), nonché la postilla petrarchesca che dice *att[ende] nel dolce tempo* (mano dei postillatori); col che l'autore, stabilendo il contatto, intende differenziare questo luogo dei *Trionfi* dalla canzone, evitando una *repetitio verborum*.

112. *Ivi*: su quell'erba, «Ivi fra l'erbe» del primo *Triumphus Cupidinis*, v. 10. *fugitivo raggio*: quella luce che spariva; nel campo metaforico di *lume* sottratto allo sguardo, v. 107.

113. *a le lagrime* ... *'l freno*: lasciai libero corso alle lacrime. «Bellissima traslazione» di Agostino, *Conf.* VIII XII 28: «Ego sub quadam fici arbore stravi me nescio quomodo et dimisi habenas lacrimis, et proruperunt flumina oculorum meorum» (Daniello); cfr. *Purg.* XXII 20.

114. *lasciaile ... parve*: le lasciai cadere senza controllo.

115. *né già mai neve ... disparve*: in prima stesura *né sotto al sol già mai neve disparve*; al punto d'arrivo la clausola in fin di verso *al sol disparve* incrementa fonicamente il flusso incontrollabile dato da *a lor parve* del verso precedente. La stessa neve che scompare ai caldi raggi del sole in XXX 21-22, LXXI 24, LXXIII 14-15, CXXVII 45, CXXXIII 2; *Tr. Cup.* IV 163, ecc.; *Par.* XXXIII 64: «Cosí la neve al sol si disigilla» (sempre in tema di visioni; ma è interessante notare che qui il fenomeno di natura si verifica in assenza del *lume* o *raggio* o sole, insomma di calore), su motivo ovidiano; cfr. Giannarelli, *Neve al sole*, pp. 91-129.

116. *tutto venir meno*: struggere interamente.

117. *farmi*: è il verbo delle metamorfosi (vv. 39 e 79) e parallelamente quello degli stati d'animo dell'amante (vv. 41 e 102). *fontana*: fonte (v. 119), come in CXXXV 53, CCCXXIII 37. I commentatori antichi richiamano la metamorfosi ovidiana di Bibli, che a forza di cercare e di piangere l'amato Cauno fuggitivo, si trasforma in fonte: «utve sub adventu spirantis lene favoni | sole remollescit, quae frigore constitit, unda, | sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis | vertitur in fontem, qui nunc quoque vallibus illis | nomen habet dominae nigraque sub ilice manat» (*Met.* IX 661-65), eventualmente incrociata con la sorte della ninfa Egeria, che dopo tanto piangere («liquitur in lacrimas») è pietosamente trasformata da Diana: «gelidum de corpore fontem | fecit [cfr. nota al v. 117] et aeternas artus tenuavit in undas» (*Met.* XV 550-51; Giannarelli). *a pie' d'un faggio*: l'archetipico «sub tegmine fagi» della prima Ecloga di Virgilio è luogo di concentrazione e di visioni, come nel madrigale della misteriosa pellegrina (LIV 7) e nella grande canzone di nostalgia *Di pensier in pensier* (CXXIX 40-42); cfr. CLXXVI e nota a X 6. Nell'epistola metrica a Barbato da Sulmona la protettiva ombra dei faggi di Selvapiana concilia il sonno, nonché l'immaginazione poetica (dell'*Africa*), *Epyst.* II 16, 25-40.

118. *Gran tempo*: a lungo. Sintagma dantesco della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 48: «Né per altro disio viver gran tempo»; LXXX 13. *humido*: lacrimoso, predicativo del soggetto, come nei tipi «humida li occhi» (CCCXLIII 14), «humida ... lumina» (*Epyst.* I 6, 90); per altri è predicato di *viaggio*. *tenni quel viaggio*: seguii la via del piangere; cioè rimase a lungo *fons lacrimarum*. Con la stessa metafora: «Lagrime omai dagli occhi uscir non ponno, | ma di gire infin là sanno il viaggio» (LXXXIII 9-10). Il richiamo etimologico di *viaggio* (come in LIV 9, in una visione analoga con *erbe verdi* e *faggio*) a «tra *via* dorma» (v. 110) sottolinea che quel viaggio comincia col sonno sull'erba.

119. *udí*: è il verbo specifico, trobadorico e siciliano, per indicare un'*auctoritas* (cfr. nota a CV 20), che nella fattispecie manca (anche in considerazione del fatto che i due modelli ovidiani evocati sono di due donne); ma si veda il lamento del Profeta: «Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrimarum, et plorabo die ac noctem...?» (*Ier* IX 1), e anche: «deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem» (*Lam* II 18). La formula metamorfica in fin di verso è ciniana, detto di Amore (Marti), *Cercando di trovar*, 14: «c'ha fatto già di marmo nascer fonte» (Santagata); cfr. VII 8. L'*uom vero* rimanda a *uom vivo* della prima metamorfosi (v. 39), evidenziando la circolarità delle situazioni.

120. *parlo*: dico, come al v. 93. In CXCIII 5 *dir cose* soppianta la primitiva lezione *parlare*. *manifeste et conte*: evidenti e conosciute da tutti. Dittologia parallela a quella dantesca della canzone *Tre donne*, 37: «palese e conta»; *conto* (COGNITUM) è francesismo diffuso dell'antico italiano, cfr. *Inf.* III 76, X 39, XXI 62; *Purg.* XV 12.

[VII]. 121. *gentile*: nobile. La gentilezza (*nobilitade*) è dote che, secondo

Dante «comprende ogni vertude» (*Conv.* IV XVIII 5) e che «solo Iddio a l'anima la dona», secondo la canzone *Le dolci rime* (vv. 115-16), dove il dono è chiamato, come qui, *tal grazia* (Zingarelli); l'esclusività della grazia («sol da Dio», come in Dante) è elemento sopraggiunto nell'ultima lezione della vulgata; prima, nelle minute: *L'anima ch'è da Dio fatta gentile,* | *perché d'altrui...*

122. *d'altrui*: dalle cause seconde.

123. *simile ... ritene*: serba una condizione simile a quella del suo Creatore (*Factor*, cfr. III 2, CCCXXVII 11). Allusione al passo iniziale della *Genesi*, «faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram» (I 26-27), tanto discusso da Agostino alla fine delle *Confessioni*, XII XXVIII 38, XIII XXII 32; in particolare della creazione della *creatura spiritalis* «similis abysso, tui dissimilis, nisi per idem verbum converteretur ad idem, a quo facta est, atque ab eo inluminata lux fieret, quamvis non aequaliter tamen conformis formae aequali tibi» (*Conf.* XIII II 2). La *similitudo* agostiniana è la categoria del reale che mette in relazione la molteplicità con l'Uno trinitario.

124. *però ... sacia*: perciò non è mai sazia di perdonare. In prima stesura: *né mai di perdonar si stancha o saçia* (con la variante alternativa *si vede satia*), con una dittologia cara a Petrarca, e pertanto soppressa per equilibrio del sistema, ricorrente sul tema della visione (CXC 13, «stanchi ... non sazi»; *Tr. Cup.* II 1), fino all'ultima immaginazione della morte: «et al Signor ... | torno stanco di viver, nonché satio» (CCCLXIII 12-14). Altra variante intermedia di questo verso: *onde d'usar mercé* [*vel*, oppure, *pietà*] *mai non si* [poi *è*] *sazia*, dove *mercé* è conservata per la lezione finale del v. 126. La possibilità di rimare *gratia* con *sacia* è data dall'equivalenza fonetica di *-ti-* con *-ci-* prevocalici, qui convogliati sull'esito *-zi-* piú vocale.

125. *humile*: in atto di contrizione (provenzalismo diffuso per l'accento), nel cuore e nell'aspetto, come nell'*incipit* del sonetto della *Vita Nuova* «Voi che portate la sembianza umile» (XXII).

126. *quantunque*: quante si voglia mai, come nell'*incipit* dantesco «Quantunque volte, lasso!, mi rimembra» (*Vita Nuova* XXXIII); CCXVIII 1. *a mercé vène*: torna a chiedere perdono, cfr. v. 102. La prima lezione delle minute è *a lei rivene*; il concetto di *mercé* discende da uno stadio rifiutato del v. 124. Castelvetro, non piú ripreso dai commentatori, ricorda la lezione d'umiltà di Cristo, *Mt* XVIII 21-22: «Domine, quoties peccabit in me frater meus, et dimittam ei? usque septies? Dicit illi Iesus: Non dico tibi usque septies, sed usque septuagies septies»; cfr. vv. 37, 63.

127. *contra ... sostene*: sopporta, contro la natura dell'anima, che è «gentile» e benevolente, cfr. CCXXXVI 9.

128. *in Lui si specchia*: per la *similitudo* (agostiniana) tra l'anima, *res intelligibilis*, e Dio cfr. nota a XVI 14.

129. *et fal ... pavente*: e lo fa, cioè ammette di essere molto pregata, perché il peccato sia piú temuto. Leopardi con altri interpretano «'l peccar piú», cioè «il tornare a peccare» (cosa che è detta dopo).

130-31. *ché non ben si ripente* | *... s'apparecchia*: e non si pente a dovere d'un male chi si prepara a farne un altro. È l'argomento scolastico del 'loico' nero Cherubino per riprendersi l'anima di Guido da Montefeltro, *Inf.* XXVII 118-20: «ch'assolver non si può chi non si pente, | né pentere e volere insieme puossi...» (Daniello). Il verbo *ripentire* o *ripentere* (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentis[s]ima*, 35) è un antico gallicismo.

132. *da pietà commossa*: mossa da compassione. Cosí nel sonetto rifiutato «Quando talor, da giusta ira commosso» (Vat. lat. 3196, c. 10*v*; Solerti, VIII).

133. *degnò mirarme*: si degnò [verbo neutro per medio, CCCLXV 13] di guardarmi. Verbi intercambiabili nel Libro, XVII 8, CLXXXVIII 5, nota a CXCII 1, ecc., qui v. 153. *ricognovve*: nelle minute la forma *riconobbe*, come al v. 76. La dittologia allitterante «ricognovve et vide» (agnizione mentale contro la fisicità dello sguardo) è pressoché sinonimica; cfr. san Paolo, *1 Cor* XIII 12: «Videmus nunc ... nunc cognosco».

134. *gir di pari ... peccato*: la pena andar pari alla colpa. Tema di *Purg.* XXX 108: «perché sia colpa e duol d'una misura» (Carducci).

135. *mi redusse ... stato*: mi riportò nella condizione di prima. Movimento uguale e contrario a quello dei vv. 86-87, secondo la ciclicità della canzone; anche l'aggettivo *primo* rimanda all'indietro alla situazione dei vv. 1, 21 e 41.

136. *nulla à 'l mondo ... si fide*: il mondo non contiene nessuna cosa nella quale il saggio possa fidarsi. In prima stesura la lezione *nulla è al mondo*, come in CCXXXIX 28; cfr. *Ier* XVII 5: «Maledictus homo qui confidit in homine» (Santagata).

137. *ripregando*: preghiera come pertinacia nel peccato, quasi giustapposta alla soprastante preghiera di assoluzione. *i nervi et l'ossa*: dittologia di conio dantesco, «d'ossa e di polpe» (*Inf.* XXVII 73, sempre Guido da Montefeltro; Orelli), «le vene e i polsi» (*Inf.* I 90; CCCXXVIII 5), qui a raddoppio delle *ossa* ovidiane (cfr. nota al v. 138).

138. *mi volse in dura selce*: mi trasformò in pietra. Ricordo puramente verbale della metamorfosi di Batto: «vertit | in durum silicem» (*Met.* II 705-6, cfr. note ai vv. 79-80 e a CXCVII 6); l'occasione invece è quella di Eco, che da un corpo di ninfa è trasformata in nuda voce per amore di Narciso, proibito dagli dèi: «Vox tantum atque ossa supersunt; | vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram | ... | omnibus auditur; sonus est, qui vivit in illa» (*Met.* III 398-401; Vellutello). *scossa*: sciolta, scevra, spogliata. Metafora che col verbo seguente dà luogo ad una litote ben petrarchesca: «quand'i' sia di questa carne scosso» (CCXVII 13), qui esaltata dalla frattura del verso («scossa | voce ... de l'antiche some»), «de l'usate arme ambeduo scossi» (CLV 4). Con movenza similare il medesimo avvenimento di Eco è raccontato in *Tr. Cup.* II 149-50: «e quella che, lui amando, *ignuda voce* | fecesi, e 'l corpo un duro sasso asciutto».

139. *antiche some*: la pesantezza del corpo (ora ridotto a puro suono), e anche l'«antiqua soma» delle pulsioni amorose (CCCXVII 11, cfr. V 8, XXVIII 78). Luogo memore della consunzione di Eco: «et tenuant vigiles corpus miserabile curae...» (*Met.* III 396-98).

140. *chiamando*: invocando, come in V 1. Cosí Dante, *Donna pietosa*, 3-14: «io chiamava spesso Morte, | ... | chiamando il nome de la donna mia» (Chiòrboli); *Quantunque volte*, 16: «che va chiamando Morte tuttavia», ecc. (*Vita Nuova* XXIII e XXXIII); LXXI 39, CCXII 11, nota a CCLXXXI 8, CCCXII 13. *sola*: solamente, cfr. nota a XVII 4.

[VIII]. 141. *Spirto*: spirito-respiro, *flatus vocis* (v. 139). *doglioso errante*: in prima stesura *dolente ignudo*, poi *dolente et vago*; i due aggettivi rifiutati tornano nella stessa strofe come *ignuda* (v. 150) e come *vago* (v. 158), che è sinonimo di *errante* (la correzione è dunque sincronica). La lezione intermedia resta nel Libro come stilema valido per la sola morte: «o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa» (XXXVII 120), «Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo» (CCCLIX 60), «ch'è oggi ignudo spirto e poca terra» (*Tr. Mor.* I 2). *(mi rimembra)*: sospensione della memoria, parallela a quella di CXXVI 5.

142. *spelunche*: come Eco che si nasconde in antri solitari, «et solis ex illo vivit in antris» (*Met.* III 394; Daniello). *deserte et pellegrine*: solitarie e lonta-

ne; «selve alpestri e pellegrine» (sonetto attribuibile a Petrarca indirizzato a un Colonna, *Poi ch'al Fattor*, 10; Solerti, CXXI); XXXV 1.

143. *piansi molt'anni*: in prima soluzione *Gran tempo piansi*, che è lo stato (anche di contenuto) del v. 118, al quale rinvia l'autore stesso quando annota *att[ende] supra* nell'infrarigo. *sfrenato ardire*: secondo l'annuncio del v. 103.

144. *anchor ... fine*: ancora una volta trovai la fine di quella sofferenza (giusto per soffrire di piú, vv. 145-46).

145-46. *et ritornai ... ivi sentire*: per sentire in quelle membra umane (*ivi*) piú dolore. Crudeltà affine a quella di *Tr. Cup.* III 95-96, «piú presso mi si fece, | e con un riso, per piú doglia darme...», in giuntura sempre allitterante; «per piú dolor» (CXXVIII 43) cfr. v. 135. Le stesse *terrene membra* di VIII 2.

147. *seguí' tanto ... desire*: inseguii cosí avanti il mio desiderio che... (immagine d'inseguimento che richiama l'*incipit* del sonetto VI).

148. *solea*: soluzione in *-ea*, preferita dall'autore sulla precedente in *-eva* delle minute; cfr. CXII 3.

149. *mi mossi*: è la vita che sta col verbo *muovere*, «mi ... mossi, et corsi», «mossi indi i piedi» (vv. 45 e 87); la situazione parallela è qui ancora piú animata dalla rottura del verso (*enjambement*). *fera ... cruda*: quella fiera bella e crudele; anche «aspra fera» (XXII 20), «aspra et cruda» (LXXXIII 14), «belle et crude» (CLXXI 1), nel campo semantico selezionato da Dante 'petroso' all'inizio della canzone *Cosí nel mio parlar* (dove *cruda* è già in rima con *ignuda*, come in LII 2 e 4); cfr. CXXVI 29.

150-51. *ignuda | si stava ... piú forte ardea*: come Diana sorpresa «sine veste» da Atteone (con altro notabile *enjambement* di rallentamento). L'ora calda del mezzogiorno è quella indicata da Ovidio per la 'visione' di Atteone: «iamque dies medius rerum contraxerat umbras | et sol ex aequo meta distabat utraque» (*Met.* III 144-45, 151-52). La stessa ora meridiana nel madrigale della pastorella «alpestra et cruda» e «tutta ignuda» nell'acqua (LII 7); la stessa ora della 'visione' della cerva errante (CXC 12); cfr. LIV 10.

152. *Io, perché d'altra vista*: negli scartafacci la lezione *Et perché d'altra vista io*, poi con anticipo forte dell'Io personaggio-poeta. Tema della *culpa* del guardare secondo Ovidio, che per primo s'identifica con Atteone nei *Tristia* II 103-106: «Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci? | *Inscius* Actaeon vidit sine veste Dianam: | praeda fuit canibus non minus ille suis»; cfr. vv. 158-60.

153. *stetti a mirarla*: sguardo speculare a lei che «degnò mirarme» (v. 133). Stilema interno del Libro: «Almo Sol, ... | Stiamo a mirarla» (CLXXXVIII 1-5), «Stiamo, Amor, a veder [prima *mirar*] la gloria nostra» (CXCII 1).

154-55. *per farne vendetta ... mi sparse*: anche l'acqua spruzzata da Diana in viso ad Atteone è vendicatrice: «spargensque comas ultricibus undis» (*Met.* III 190). Tutto l'atteggiamento della bella è delineato su Diana bagnante in una fonte appartata: «Quae, ... | in latus obliquum tamen astitit oraque retro | flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas, | quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem | perfudit...» (*Met.* III 186-90).

156. *Vero dirò*: a questa prima soluzione sono aggiunte negli scartafacci due varianti datate (4 novembre 1356) e rifiutate poco dopo: *I' narro il vero, forse etc.*, poi *forse par*, con un segnale di ripensamento di questo verso, *att[ende] illum*. La soluzione con *I' narro il vero* ricorda piú da vicino l'anticipo narrativo di Dante, citato da Carducci: «Io dirò cosa incredibile e vera» (*Par.* XVI 124); anche *Purg.* V 103 (Santagata); *Afr.* V 339: «Vera loquar». *e' parrà menzogna*: cadenza forse di Arnaut Daniel, *Ans que sim*, 38-39: «tan granda | que semblaria·us [altri codici *Ben vos parria*] messonia» (Scarano); cfr. *Inf.* XVI 124: «quel ver c'ha faccia di menzogna» (Zingarelli).

157. *i' sentí' trarmi*: segmento speculare a «com'io sentí' me tutto venir meno» della sesta stanza, v. 116. *de la propria imago*: dalla mia forma d'uomo; la stessa *imagine* della corporeità, *imago corporis*, della canzone *Di pensier in pensier* (cfr. nota a CXXIX 72) e di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI 60). In prima stesura la lezione *trarmi de l'usata ymago*, che è una *repetitio* dell'*usata sua figura* del v. 78 (detto dell'amata, con metamorfosi scambievole); l'aggettivo *propria* è per altro desunto dall'espunzione di *proprii* (*can'*) del v. 160.

158. *vago*: errante, vagante «di selva in selva» (in soluzione *enjambante*), come gli uccelli di CCCI 3, CCCIII 9, CCCLIII 1. Aggettivo che discende da una variante rifiutata ad attacco dell'ottava stanza, cfr. nota al v. 141. Tema di Atteone trasformato in cervo da Diana adirata, evocato anche in *Afr.* III 228-230; la stessa coppia aggettivale *solitario et vago* rende la situazione di spaesamento dell'eroe ovidiano, «per nemus ignotum non certis passibus errans» (*Met.* III 175).

159. *ratto*: rapidità che qualifica la fuga del cervo «di selva in selva», come Atteone che si meraviglia dell'acquisita velocità: «fugit Autonoeius heros | et se tam celerem cursu miratur in ipso» (*Met.* III 198-99).

160. *et anchor de' miei can' ... stormo*: sono i cani del cacciatore Atteone (*Met.* III 140, 206-25), che ora lo inseguono e che lo sbraneranno: «Ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus, | heu! famulos fugit ipse suos» (*Met.* III 228-29). In prima stesura *et de' miei proprii can'...*, con salvataggio dell'aggettivo *proprii*, spostato poi al v. 157; il sopraggiunto avverbio *anchor* indica tutta la lunghezza temporale dell'ultima trasformazione, come ai vv. 106, 118, 143. Lo *stormo* corrisponde alla *turba* ovidiana dei cani avidi della preda (*Met.* III 225).

[Congedo]. 161-62. *i' non fu'*: autopresentazione in negativo, speculare a «I' non son» della donna, v. 83. *quel nuvol d'oro | ... pretiosa pioggia*: rinvio alla favola di Danae; per averla Giove corrompe i guardiani con l'oro piú potente del fulmine, «potentius | ictu fulmineo», secondo Orazio (*Carm.* III XVI 9-11), citato in *Fam.* XX 1, 21 e 27: «Quod sciens [l'irresistibile potenza dell'oro] Iupiter, ut custodite mulieris pudicitiam rapturus ferreas portas effringeret, in *imbrem aureum* sese vertit; tali deo dignum opus» (Zingarelli). La *pretïosa pioggia* di segno 'petroso' (cfr. nota a X 4) sembra avere un modello verbale nell'autore del poemetto didascalico *Aetna* dell'*Appendix Vergiliana*, 90: «Iuppiter, ut Danaae pretiosus fluxerit imber» (Castelvetro; Feo, *Enciclopedia virgiliana*, p. 60), eventualmente incrociato con «pluvio ... auro» della Danae ovidiana, *Met.* IV 611.

163. *foco ... spense*: richiamo interno, sempre su temi ovidiani, all'*incipit* della ballata «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento», dove similmente il *foco* (della passione) cresce in una *fiamma* (dello spirito) inestinguibile (v. 164; LV 3).

164. *fui ben fiamma*: controcanto al mito ovidiano di Giove trasformato in fuoco per amore di Egina, figlia del fiume Asopo: «Iuppiter ... | aureus ut Danaen [vv. 161-62], Asopida luserit ignis» (*Met.* VI 111-13; Vellutello). *bel guardo*: gli occhi sfolgoranti della donna del Libro; soggetto di *accense*, 'accese' (perfetto analogico).

165. *l'uccel ... poggia*: l'uccello che piú si slancia nel cielo. Il verbo *poggia* è un provenzalismo (*poia*) e dantismo 'petroso' (*Io son venuto*, 24), in rapporto paronomastico con *pioggia*, come la «ventosa pioggia» del sonetto *Gloriosa columna* (cfr. nota a X 8). L'uccello che piú si alza nel cielo (*per l'aria* in prima stesura) con la forza delle sue ali e la potenza dello sguardo verso il sole, è l'aquila, non nominata come all'inizio del sonetto *Son animali* (cfr. nota a XIX 1), con implicita sfida che si sovrappone alla favola di Ganimede evocata dai commentatori (*Met.* X 155-61).

166. *alzando*: sollevando, o *levando*, come negli scartafacci in prima battuta (per cui il richiamo a «levan di terra al ciel nostr'intellecto», X 9), cfr. CCCXXXII 48, CCCXXXIX 2, CCCLIX 39, ecc. *ne' miei detti*: nelle mie parole (in rima), come in CCCLX 114. *honoro*: in parallelo «honoro et còlo» (CCCXXI 11), «co la lingua honoro» (CCCXXII 13), «'n rime orno et celebro» (CXLVIII 8).

167. *nova figura*: ulteriore trasformazione, cfr. v. 42. *il primo alloro*: quello della prima metamorfosi (v. 39), con *primo* aggettivo caratteristico della situazione iniziale (cfr. nota al v. 41) e con ritorno circolare al punto di partenza. In parallelo i «primi rami» di fedeltà nella sestina CXLII 22, «tornai sempre devoto ai primi rami».

168. *pur... ombra*: la sua ombra soltanto. In parallelo: «L'ombra sua sola...» (CXCVII 12), nonché «pur a la sua ombra» di Dante (*Al poco giorno*, 27); è la stessa ombra del v. 109, qui *dolce*, come nell'*incipit* della sestina CXLII «A la dolce ombra de le belle frondi», dove è ribadita la fedeltà al «primo alloro». Circolarità nella struttura della canzone e circolarità nella struttura del Libro, perché la sestina CXLII, ad un certo stadio della confezione ('forma' Correggio, Wilkins) chiude la Prima Parte dei *Fragmenta*.

169. *ogni... mi sgombra*: toglie dal mio cuore ogni altro piacere, necessariamente meno dolce di quell'ombra protettiva (cfr. CCXLI 3, CCCXXXI 19). Stilema interno, e quasi autocitazione della ballata *Lassare il velo*: «ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra» (cfr. nota a XI 4). La rima di *ombra* con *sgombra* sigilla la gamma 'petrosa' delle scelte linguistiche e dell'intera situazione; cfr. introduzione a XI, CXXV 22-23; Dante, *Io son venuto*, 9-10.

XXIV

Se l'onorata fronde che prescrive
l'ira del ciel, quando 'l gran Giove tona,
non m'avesse disdetta la corona
che suole ornar chi poetando scrive,

i' era amico a queste vostre dive
le qua' vilmente il secolo abandona;
ma quella ingiuria già lunge mi sprona
da l'inventrice de le prime olive:

ché non bolle la polver d'Ethïopia
sotto 'l piú ardente sol, com'io sfavillo,
perdendo tanto amata cosa propia.

Cercate dunque fonte piú tranquillo,
ché 'l mio d'ogni liquor sostene inopia,
salvo di quel che lagrimando stillo.

Sonetto responsivo a un amico, dove il poeta si mostra allontanato dal lauro-Laura-Amore e congiuntamente lontano dal lauro-Poesia, assurdamente perduto come si perde «amata cosa propia» (v. 11); il tema è annunciato fin dalla prima quartina attraverso un corto circuito controllato (e alla fine elegante), che in parte suona come la dovuta reazione all'eccesso di lodi profuse dal proponente. Il testo d'occasionale corrispondenza è probabilmente selezionato per fare eco a qualcuna delle tante voci della canzone *Nel dolce tempo* (estraniamento dalla «corona» poetica in quanto somma di amore e di parola; il fonte delle Muse ridotto a stillante sgorgo di lacrime, XXIII 43-44, 117-19) e inserito come primo elemento d'una sequenza epistolare apparentemente divagante, ma in realtà centrata sull'oscillazione lontananza-vicinanza ad Amore (e alla poesia d'amore, XXIV-XXVI); una sequenza per di piú sigillata da una canzone politica (XXVIII), in rapporto quasi simmetrico rispetto al ciclo VII-X, similmente impiegato come cassa di risonanza per i motivi iniziali del *Fragmentorum liber*. La moderata 'violenza' del genere 'carteggio poetico', sia pure condizionata dalle scelte linguistiche del proponente, si manifesta anche in questa risposta per le rime attraverso alcuni rari lemmi in esponente, come *Ethiopia* (solo *Tr. Cup.* II 143) con *inopia*, di *sfavillo* con *stillo*: «la torsione consiste proprio nel riferire all'io stati consimili» (Contini). E dove si dice 'violenza', come può essere in Petrarca, si dice Dante o 'comico' o 'petroso', perché l'ingegnosa «polver d'Ethïopia» (stato d'animo di cocente ribollio, v. 9) discende dalla bruciante «rena d'Etïopia» della canzone *Io son venuto* (v. 14; *Inf.* XXIV 89), mentre il forte verbo *sfavillo* dell'anima, che senza

mediazioni fa faville, proviene dall'indignato «arrosso e disfavillo» detto da san Pietro per la vergogna della Chiesa (*Par.* XXVII 54), come già annotava il Castelvetro. Il rustico ed affettato corrispondente è Stramazzo da Perugia (Vellutello), non altrimenti noto che per il sonetto di proposta *La santa fama, de la qual son prive*, nonché per un interessante *partimen* a due voci, ricostruito da Angelo Solerti e poi ristudiato sui codici dal Barber, formato da complessivi otto elementi, quattro 'botte' e quattro risposte tutte sulle stesse rime intorno al tema (senecano) del «bel piacere» delle amicizie del saggio, o vecchie o nuove, che Petrarca alla fine interrompe fermando il gioco letterario, stravolto dalla fatua insistenza del tenzonante («Di finir questi assalti mi dispero») e proponendo a sua volta un «bel tacere» dopo avere schierato gli «ultimi versi alla battaglia» (Solerti, XXXIII-XXXVI). Non è stato notato fin qui che tutti i sonetti del poetico dibattito (ingiustamente sospettato da Santagata e anche da Paola Vecchi Galli ristampando il Solerti, escluso da Laura Paolino dal novero delle *Rime estravaganti*) stanno in serie e su uno stesso piano cronologico. La prima proposta di Stramazzo nella tenzone (Solerti, XXXIII) si rifà infatti direttamente a questa prima risposta di Petrarca *Se l'onorata fronde*, fornendo una specie di *explication du texte* alla maniera di Stramazzo, che intende bene quell'abbandono di Amore coincidente col denunciato allontanamento dalla poesia («turbandovi dal Lauro esser reietto, | vacate da le Muse»). Basta guardare i codici (Bolognese 1289, Parmense 1081, Vaticano 3213) per la prima quartina: «Però che 'l dolce caldo di quel Piero | mi sembra essere alunno al tristo affetto, | turbandovi dal Lauro esser reietto, | vacate da le Muse, o nuovo Omero»; dove il Solerti, in difficoltà davanti ai primi tre versi «sibillini», corregge *caldo* con *canto*, col risultato di cancellare il collegamento posto da Stramazzo con il bollore d'Etiopia (vv. 9-10) e soprattutto di rendere irriconoscibile quel *Piero*, che è invece il san Pietro del *Paradiso* (XXVII 54), avvampato e tutto caldo di sdegno. Insomma il Perugino era un rimatore noioso ma abbastanza sottile da accorgersi, prima del Castelvetro, che il verbo *sfavillare* era allusivo a una situazione della *Commedia*. La tenzone circolarmente e argutamente finisce con una citazione tradotta di quella stessa lettera di Seneca a Lucilio evocata in chiusura del sonetto di proposta *La santa fama*; di fatto la prima terzina dell'ultima risposta enuncia: «Quanto ha da quel che miete a quel che sere, | tanto ha da la dubbïosa unitade | al vecchio usar de l'amicizie vere» (Solerti, XXXVI) a restituzione di «Quod interest inter metentem agricolam et serentem, hoc inter eum qui amicum paravit et qui parat» di Seneca, *Ad Luc.* IX 7.

Il nome di Stramazzo da Perugia è dato dal codice Vaticano lat. 3213 (De Robertis, *Censimento*, n. 303; Id., *Rime* di Dante, II, pp. 676-80), mentre il Bolognese 1289 (Barbi, *Studi*, pp. 207-14; De Robertis, *Censimento*, n. 11; Id., *Rime* di Dante, II, pp. 48-53; Frasso, *Studi*, p. 133) porta l'indicazione: «Missiva Magisteri Andreae de Perusio scribentis domino Francisco»; certo lo stesso personaggio (Carducci, *Saggio* del 1876) e certo perugino, a giudicare dalla macchia dialettale posta da *quillo* per *quello* (metafonesi d'una zona linguistica di frangia che conosce anche il femminile *quilla*) in rima con *vessillo* e *Lucillo*, oltre al tratto caratteristico del plurale maschile in *-e* (*prive, preghi suggestive*, cfr. I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1971, pp. 386-87). Per curiosità sarà da ricordare che Carducci identifica Stramazzo con quel perugino vecchio e cieco che teneva scuola di grammatica a Pontremoli, e che nel 1341 corse dietro a Petrarca per tutta Italia (*Sen.* XVI 7): ma anche per il Carducci (poi Chiòrboli, Santagata) la data 1341 è troppo bassa per un sonetto che sembra suggerire una datazione piú antica.

Il sonetto di Stramazzo, al quale Petrarca risponde per le rime, è il seguente (testo del Chiòrboli, secondo il codice Vaticano lat. 3213):

La santa fama, de la qual son prive
quasi i moderni e già di pochi sona,
messer Francesco, gran preggio vi dona,
che del tesor d'Apollo siete dive.

Or piaccia ch'a' mie' preghi suggèstive
la vostra nobil mente renda prona
participarmi il fonte d'Elicona,
che per piú berne piú dilata rive:

pensando come Pallade Cecropia
a nessuno uomo asconde il suo vessillo,
ma oltra al disiar di sé fa copia;

e non è alcuno ben iocondo a quillo
che senza alcun consorte a sé l'appropia,
sí come scrive Seneca a Lucillo.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, con due sole vocali toniche nelle quartine e nelle terzine, *-í-* e *-ó-*.

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 209-10; Barber, *Petrarch and Stramazzo da Perugia*, pp. 1-21; Giunta, *Versi a un destinatario*, pp. 251-52.

1. *l'onorata fronde*: la fronda del lauro-Laura, con prevalenza del referente Laura-Amore, qui visto come causa della preclusione alla poesia; il motivo occasionale, fatto per tamponare le troppe lusinghe del proponente, è però funzionale al tema del ritorno nel regno di Amore dei due sonetti che seguono nel Libro, similmente indirizzati, come a se stesso, ad amici-poeti smarriti sulla difficile strada della lingua dell'amore. Quella *fronde* «che ne' miei detti honoro» (XXIII 166), è appunto la stessa amata, coltivata, «onorata et sacra fronde» di XXXIV 7 e di *Almo Sol* (CLXXXVIII 1). *prescrive*: limita (*Par.* XXI 103, XXIV 6, XXV 57) e quindi rende inefficace la furia degli elementi, «l'ira del ciel». Secondo Plinio (*Nat. hist.* II 146, XV 135), Isidoro (*Etym.* XVII VII 2-3) e Petrarca medesimo (XXIX 46-49, LX 12-14, CXIII 5-11, CXLII 12, cfr. introduzione a CCCXXIII; *Coll. laur.* XI 19; *Afr.* IX 117-19; *Buc. carm.* III 78-79, X 362-364; *Epyst.* I 10, 121-22, ecc.) il lauro amico del Sole non può essere abbattuto dal fulmine: «est enim hec michi non ultima causa lauri diligende quod arborem hanc non fulminari traditur» (*Secr.* III, p. 180; cfr. Fenzi, *Secretum*, nota 245, p. 390), con formula di Isidoro: «Sola quoque haec arbor vulgo fulminari minime creditur». Per Billanovich (*Svetonio*, p. 30) il tema viene da Svetonio, che nella biografia di Tiberio racconta (*Tib.* LXIX) che l'imperatore era solito incoronarsi d'alloro per paura dei fulmini (episodio raccontato anche da Plinio, XV 135). Nella canzone delle Visioni, per innaturale rovesciamento della situazione, sarà la folgore ad abbattere l'amato alloro (CCCXXIII 31-35).

2. *l'ira del ciel... Giove tona*: richiamo interno a «l'ira di Giove» di *Gloriosa columna* (cfr. nota a X 3-4). Giove che *tona* (o *trona*, posta l'antica confusione tra il tuono e il *trono* o fulmine) rimanda ai luoghi paralleli dei sonetti XLI 4-5 e CLXVI 13-14, cfr. *Epyst.* I 10, 119-22; *Inf.* XXXI 44-45.

3. *disdetta la corona*: negata la corona dei poeti, qui vista come una somma

di amore (realizzato) piú poesia. Rinvio marcato alla metamorfosi della canzone *Nel dolce tempo*: «e i capei vidi far di quella fronde | di che sperato avea già lor corona» (cfr. nota a XXIII 44). La corona dell'alloro, promessa dal merito degli studi appassionati («lauream poeticam, quam studiorum tuorum tibi meritum promittebat», *Secr.* III, p. 158), è interdetta dalla violenza di Amore; cfr. CXXV 14-16; *Par.* I 13-33.

4. *ornar*: in gioco fonico con *onorata*, come spesso nel Libro. *poetando*: in versi. Situazione che richiama «scende poetando» di X 8. Rima a eco di *scrive* con *prescrive*.

5. *i' era*: sarei stato (imperfetto indicativo nell'apodosi ipotetica indicante la certezza della conseguenza posta la condizione). *queste vostre dive*: le Muse, qui per (falsa) modestia epistolare tenute lontane da sé come estranee o nemiche; in parallelo *Tr. Fame* III 11: «a cui fur le Muse tanto amiche». Nel sonetto del proponente la stessa parola in rima nella stessa sede è invece il latinismo *dive* (DIVES) per 'ricco', ripreso con *aequivocatio*.

6. *qua'*: quali (forma ridotta, cfr. nota a LIII 2). *il secolo*: il mondo (come in antico francese e occitanico, cfr. nota a CCCLXVI 45). Tema del sonetto *La gola e 'l somno*, richiamato da quel *vilmente* che raddoppia il messaggio di «vil guadagno» in VII 11; motivo accampato anche da Agostino nel *Secretum*: «hec etas studiis talibus adversa» (III, p. 158; cfr. *Epyst.* I 6, 201-3); lo stesso tema iniziale della proposta di Stramazzo, vv. 1-2.

7. *quella ingiuria*: la negazione del lauro in quanto Amore e in quanto Poesia. La parola *ingiuria* evoca infatti anche i danni dell'amore, come ammonisce Agostino citando Terenzio (*Eun.* 59-61, in Cicerone, *Tusc.* IV XXXV 76): «in amore hec omnia insunt vitia: iniurie, | suspitiones, inimicitie, indutie, | bellum, pax rursum...» (*Secr.* III, p. 158). *lunge mi sprona*: mi spinge lontano. La marcata allitterazione *ingiuria già lunge* anticipa l'invenzione della prima terzina. Rima ricca con *corona*.

8. *inventrice de le prime olive*: Minerva, o, come dice Stramazzo con proprietà, Pallade Cecropia, protettrice degli studi, dea del sapere, e non a caso nata dalla testa di Giove (Vellutello); sul modello di Virgilio, *Georg.* I 18-19: «oleaeque Minerva | inventrix» (Castelvetro); cfr. *Fam.* III 22, 11; *Afr.* VI 860-61. La stessa metafora in CLXVI 9-10 (altro sonetto di corrispondenza sul tema della propria poesia in crisi): «L'oliva è secca, et è rivolta altrove | l'acqua che di Parnaso si deriva», cfr. CCXXX 12. Tensione interna, non risolta, tra la *fronde* d'alloro (v. 1) e la «fronde di Minerva» (*Purg.* XXX 67-68).

9. *bolle*: ribolle, arde. La calura dell'Etiopia, qui trasferita su fatti interiori, è descritta da Seneca, *Nat. quaest.* III VI 2, cosí come il caldo paradigmatico dall'Arabia e dell'Etiopia è menzionato da Petrarca in *Sen.* IX 2. *la polver d'Ethïopia*: una possibile variante d'autore *l'arena d'Etiopia* d'una eventuale 'forma' dei *Fragmenta* anteriore all'assetto Pre-Chigi di Wilkins, direttamente condizionata da Dante, è segnalata da Frasso sulla testimonianza del codice II IV 114 della Biblioteca Nazionale di Firenze (*Pallide sinopie*, pp. 52-54; cfr. Strada, *A proposito di sinopie*, pp. 609-11), con rinvio alle «ethiopicas arenas» in prosa di *Fam.* X 1, 17 a Carlo IV di Lussemburgo.

10-11. *sfavillo, |... cosa propia*: faccio faville, ardo e ribollo per la perdita di cosa tanto amata che mi apparteneva. Lo stesso verbo (dantesco) di CXLIII 3 e CCCXXII 3. La comune forma dissimilata *propia*, imposta dalla rima con *Ethïopia*, è però scritta *propria* nella vulgata per mano del copista (Vat. lat. 3195, c. 5*r*).

12. *fonte piú tranquillo*: in riferimento e contrasto all'inquietante «fonte d'Elicona, | che per piú berne piú dilata rive», invocato dal proponente.

13. *d'ogni liquor ... inopia*: la fonte del mio ingegno è mancante di ogni liquido, è secca salvo che di lacrime (v. 14), come nella sesta stanza della canzone *Nel dolce tempo*, XXIII 117-19; cfr. CLXVI 9-11. Nelle quartine d'un sonetto epistolare di Cino indirizzato a Mula, corrispondente pistoiese, la stessa *inopia* («donna Inopia») in rima con *ritropia*, *propia* e *copia* (*Ser Mula, tu ti credi senno avere*).

14. *lacrimando stillo*: verso (lentamente) piangendo. Sul modello di *Iob* XVI 21: «ad Deum stillat oculus meus»; cfr. CCCXXII 6, CCCLXVI 112.

XXV

Amor piangeva, et io con lui talvolta,
dal qual miei passi non fur mai lontani,
mirando per gli effecti acerbi et strani
l'anima vostra de' suoi nodi sciolta.

Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,
col cor levando al cielo ambe le mani,
ringratio lui che ' giusti preghi humani
benignamente, sua mercede, ascolta.

Et se tornando a l'amorosa vita,
per farvi al bel desio volger le spalle,
trovaste per la via fossati o poggi,

fu per mostrar quanto è spinoso calle,
et quanto alpestra et dura la salita,
onde al vero valor conven ch'uom poggi.

Sonetto indirizzato a un rimatore vissuto «in libertade» per qualche tratto di vita, con variazione spersonalizzata, allontanata da sé, del tema iniziale della canzone *Nel dolce tempo* (XXIII 5), che lentamente annuncia una libertà da Amore sentita come fatto negativo, secondo il tema dominante delle rime 'in morte', allorquando la finale liberazione dal «giogo anticho» risulta un male peggiore della schiavitú (CCLXX 95, 108; CCCLXIII 11), a ripresa di quel filo sottile mai spezzato intessuto in questa parte del Libro: «a farmi lagrimar, signor mio, riedi» (XXIII 86). Il testo, associato al contiguo sonetto *Piú di me lieta* in un dittico epistolare non necessariamente rivolto allo stesso amico-poeta (XXVI), inaugura una specie di correttivo ai temi del sonetto che precede *Se l'onorata fronde* (XXIV), sia di contenuto (valore di Amore, nonostante la sua intrinseca asprezza e difficoltà; valore della poesia d'amore) sia stilistico: le rime «care» e difficili, per altro sollecitate dal proponente in XXIV, lasciano infatti luogo a un tessuto ricercato in senso arcaico (rime equivoche e ricche), stilnovistico. Lo stesso attacco *Amor piangeva* è un'allusione al sonetto della *Vita Nuova* che porta il tema iniziale di Amore piangente: «Piangete, amanti, poi che piange Amore» (VIII, poi autocitato da Dante nel secondo cominciamento di *Era venuta*, v. 2), del quale un'ulteriore variante interna è nel *planctus* in morte di Cino da Pistoia: «Piangete, donne, et con voi pianga Amore» (XCII). Ciò non vorrà dire che il «buon testor degli amorosi detti» del sonetto che segue (XXVI 10), il rimatore redento e ricondotto alla poesia, sia qui e là proprio l'amoroso messer Cino (Fausto, Daniello e Carducci, che avverte nel testo uno «stile» giovanile, o avignonese),

perché non risulta che Cino, cuore «volgibile» secondo Dante (*Degno fa voi*, 3) e quindi perennemente innamorato, abbia mai intrapreso una «lunga guerra» (XXVI 8) contro Amore; una guerra scritta, s'intende, non attribuibile né a lui né agli altri improbabili candidati, Tommaso Caloiro da Messina, il «bon Thomasso» del quarto *Triumphus Cupidinis* (Dotti nella *Vita di Petrarca*, p. 22), o Sennuccio del Bene (Carducci nel *Saggio* del 1876, pp. 11-13; Mascetta, e anche Billanovich, *L'altro Stil Nuovo*, p. 52). Resta l'interesse di questi sonetti epistolari ammessi nei *Fragmenta*, dove le occasioni perdute, subito tradotte in cifre, lasciano trasparire, intrecciata con la 'lingua dell'amore', una 'lingua dell'amicizia', che altro non è che una riflessione discontinua sulla 'lingua della poesia', scambiata con personaggi (modesti) spesso scomparsi e difficilmente nominabili, eredi nella funzione degli stilnovisti fiorentini amici-poeti intorno a Cavalcanti.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *Amor ... et io con lui*: pianto di Amore e dell'amante-poeta, con soluzione binaria del verso, come nell'*incipit* del sonetto in morte di Cino «Piangete, donne, *et con voi* pianga Amore» (XCII).

2. *miei passi ... mai lontani*: correttivo in forma litotica al tema della lontananza dal lauro-Amore del sonetto che precede; in particolare l'aggettivo *lontani* è anche verbalmente implicato con «*lunge* mi sprona» di XXIV 7. L'assenza di articolo davanti al possessivo è comune in antico italiano.

3. *mirando*: vedendo; cfr. XXIII 153. *effecti ... strani*: gli amari e estranianti [*strani*] effetti di Amore, dati come causa della libertà (negativa) da Amore, v. 4. La dittologia aggettivale *acerbi et strani* ha in parallelo l'atto *dolce et strano* di CCXXXVIII 14; cfr. CCCXXXIX 5; *Tr. Cup.* IV 42. Rima ricca in variante complicata con *lontani*.

4. *de' suoi nodi sciolta*: libera dai lacci di Amore. Richiamo interno alla fuggitiva che «de' lacci d'Amor leggiera et sciolta | vola» di VI 3-4. Il *nodo* o *laqueus* (salmistico) è una parola-chiave del Libro, con infinite sfumature semantiche: LIX 17, CCLXX 61, 70, 93-94, CCLXXI 1 e 13, nota a CCLXXXIII 4, CCCV 1, CCCVII 3-4, CCCLXI 12; *Tr. Cup.* I 69, III 64, ecc. Forse un richiamo sottile al sonetto di Cino che comincia «Omè! ch'io sono all'amoroso nodo | legato con due belle trecce bionde...».

5. *al dritto camin ... rivolta*: ora che Dio ha volto di nuovo l'anima vostra sulla giusta strada. Il *dritto camin* della poesia d'amore (che petrarchescamente è anche un cammino di conoscenza e di elevazione spirituale, XIII 13, LXXII 1-3; cfr. X 3, XXVIII 13-15, CXIX 84), non a caso gioca verbalmente e concettualmente con la dantesca «diritta via ... smarrita» di *Inf.* I 3, con convalida interna posta dall'aggettivo *smarrito* dell'interfacciato sonetto che segue, XXVI 11. Il campo semantico di *camin(o)* è poi dilatato nel testo mediante i lemmi *via*, *calle*, *salita* (vv. 11-13), introdotti dai *passi* iniziali, v. 2. Rima ricca di *rivolta* con *talvolta*.

6. *col cor ... le mani*: cuore e mani, per traslato, sollevate verso il cielo in atto di ringraziamento. Così in *Sen.* XIII 6: «mentem, vultum, vocem, manus ambas ad celum tollens» (Baglio).

7-8. *ringratio lui ... ascolta*: forse un rintocco di *Io* XI 41, «Pater, gratias ago tibi, quoniam audisti me» (resurrezione di Lazzaro), in armonia col ricordo evangelico posto in chiusura del sonetto che segue (XXVI 12-14) in calcolata ambiguità tra sacro e profano; cfr. LXXVIII 10. *giusti preghi humani*: le giuste preghiere che vengono dalla terra, come in CCLXXXVI 10; *Par.* XV 7. Rima ricca con *mani*. *sua mercede*: per sua bontà; *Inf.* II 9, ecc.

9. *amorosa vita*: la vita dell'amore e della poesia d'amore. La stessa clausola in fin di verso nella sestina LXXX 8: «commisi entrando a l'amorosa vita».

10. *per farvi ... volger le spalle*: proposizione finale prolettica (*Et se ... trovaste per la via ... per farvi...*), che nella segmentazione sintattica accompagna il disorientamento dell'amante-poeta. Il *bel desio* circoscrive l'amore (positivo), come ad attacco del sonetto XXXIV, cfr. XII 12. Per *volger le spalle* cfr. nota a XXIII 18.

11. *fossati o poggi*: corrispondono, quanto a impedimento, agli «effecti acerbi et strani» del v. 3, sempre sulla via d'Amore. La stessa metafora nel «poggio faticoso et alto» di II 12, nonché nei «gran poggi» attraversati per raggiungere gli «amati rami» della sestina CXLII 32. Daniello richiama opportunamente *Purg.* XXXI 23-27: «ad amar lo bene | ... | quai fossi attraversati o quai catene | *trovasti*, per che del passare innanzi | dovessiti cosí spogliar la spene?».

12. *fu per mostrar*: tutto questo [quanto enunciato nella prima terzina] è stato per dimostrare. *quanto è spinoso calle*: come il sentiero sia seminato di spine, pieno di triboli. Forse un'eco di *Par.* XVII 59-60: «e come è duro calle | lo scendere e 'l salir» (Santagata), con l'aggettivo *duro* che forse raggiunge la «dura salita» del verso successivo. In trasparenza il tema di *Mt* VII 14: «Quam angusta porta et arcta via est quae ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam», evocato nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, 9 (Pancheri): «deh, perché son sí strette - le strade al vero?» Luogo parallelo nella canzone altresí attribuibile a Petrarca *Quel c'ha nostra natura*, 46-48: «Sí faticoso è 'l calle | per cui gran fama di vertú s'acquista, | ch'egli spaventa...» (Solerti, CXXVII; Paolino, *Rime estravaganti*, pp. 739-42).

13. *alpestra et dura*: solitaria e difficile, come le «aspre» e «selvagge» vie di Amore di *Solo et pensoso* (XXXV 12), nonché i «luoghi alpestri et feri» della canzone XXXVII 104; in *Tr. Cup.* II 179 la dittologia equivalente «aspra ed alpestra»; cfr. nota a CCCVI 8. Il tema dell'impegnativa *salita* verso Amore ha un parallelo in *Amor, che vedi*: «Sai quel che per seguirte ò già sofferto: | ... | che son sí stanco, e 'l sentier m'è troppo erto» (CLXIII 5-8).

14. *onde ... poggi*: per la quale è necessario [*conven*, cfr. LV 8, LXVI 3, ecc.] che si salga [*uom poggi*, con formula impersonale] per giungere ai veri valori e alla perfezione (dell'amore e della poesia d'amore). Il verbo *poggi*, in rima equivoca con i faticosi *poggi* del v. 11 (come in CXCIV 1 e 4), rinvia all'occitanismo dantesco di X 8 e di XXIII 165. Forte allitterazione che sigla la chiusura del testo, *vero valor conven*.

XXVI

Piú di me lieta non si vede a terra
nave da l'onde combattuta et vinta,
quando la gente di pietà depinta
su per la riva a ringratiar s'atterra;

né lieto piú del carcer si diserra
chi 'ntorno al collo ebbe la corda avinta,
di me, veggendo quella spada scinta
che fece al segnor mio sí lunga guerra.

Et tutti voi ch'Amor laudate in rima,
al buon testor degli amorosi detti
rendete honor, ch'era smarrito in prima:

ché piú gloria è nel regno degli electi
d'un spirito converso, et piú s'estima,
che di novantanove altri perfecti.

Secondo sonetto indirizzato ad un amico-poeta sul tema d'un allontanamento da Amore e dalla poesia d'amore, dove gli «amorosi detti» della prima terzina evocano i «dolci detti» e le «dolci rime d'amor» della poetica stilnovistica, come fa Dante in un sonetto a Cino da Pistoia sul motivo d'un suo privato abbandono: «Io mi credea del tutto esser partito | da queste nostre rime, messer Cino, | ché si conviene omai altro cammino | a la mia nave piú lungi dal lito...»; non sarà un caso che questo testo cominci proprio con l'immagine d'una *navicula* in difficoltà. Il poeta «smarrito» (v. 11), l'inquieto «testor degli amorosi detti» (v. 10), tradizionalmente identificato col destinatario del primo anello del dittico (XXV), è tornato sul cammino contrastato e difficile del «vero valor» dopo tanta e «sí lunga guerra» (v. 8), talché al pianto della Poesia («Amor piangeva, et io con lui talvolta», XXV 1) subentra la letizia di tutti. Il felice ritorno della pecorella smarrita è salutato da tre similitudini, legate da anafora: *Piú di me lieta* ... | *né lieto piú* ... | *ché piú gloria*...; le prime due relative allo scampato pericolo (quartine), mentre la terza (seconda terzina), citando il Vangelo di Luca, equipara il regno di Amore al regno degli eletti e beati da Dio, con consacrazione dell'amore profano come scala al cielo, nel gusto della *Vita Nuova*, e con implicita negazione 'autobiografica' dell'*inopia* poetica enunciata nel sonetto *Se l'onorata fronde* (XXIV), al quale questo sonetto, riprendendo anche formalmente lo schema delle terzine, fa da controcanto insieme ad *Amor piangeva*.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come XXIV.

1-2. *Piú di me lieta ... vinta*: non è piú lieta di me una nave (col suo equipaggio e la sua «gente») vedendosi giunta a terra, dopo essere stata squassata dai marosi e sopraffatta dai frangenti. La similitudine dell'imbarcazione sbattuta dai venti che avvista la terra amica è un ricordo di Stazio, *Theb.* II 193-95: «Nec minus haec laeti trahimus solacia, quam si | praecipiti convulsa Noto prospectet amicam | puppis humum» (Vellutello). *a terra*: rima franta ed equivoca (nella pronuncia fiorentina, cfr. introduzione a V) con *atterra*. *nave ... combattuta*: speculare alla *puppis* «convulsa» di Stazio, mentre l'aggettivo *vinta* (come «da l'onde vinta», CCXXXV 13; *Purg.* XXII 116-17) introduce il messaggio d'un naufragio davanti alla costa, il tipico naufragio dell'antichità. Il raddoppio aggettivale in clausola (ricordato da Leopardi in *A Silvia*, variante intermedia dell'edizione napoletana dei *Canti*: «da chiuso morbo combattuta e vinta») richiama la dittologia «stanca e vinta» di *Inf.* XXIII 58-60, in rima con «gente dipinta» (Santagata).

3. *la gente ... depinta*: coloro che portano dipinta sul viso quella *pietas* che è turbamento e già un ringraziamento a Dio (v. 4). In parallelo CCCLVI 9: «di pietà depinta»; *Inf.* IV 19-21: «L'angoscia de le genti | che son qua giú, nel viso mi dipigne | quella pietà che tu per tema senti» (anche *Inf.* XXIV 132; Scarano).

4. *s'atterra*: si getta a terra (cfr. XXXVI 2), si prostra per *ringratiar*, con rinvio collettivo a *ringratio* individuale del sonetto monotematico che precede, «ringratio lui...», XXV 7.

5. *né lieto piú*: anafora con variazione rispetto al primo verso, con piú diretto ricordo di Stazio, «Nec minus ... laeti». Il termine di paragone *di me* è ritardato con arduo *enjambement* fino al v. 7. *si diserra*: si libera; *Inf.* XXVII 30.

6. *la corda avinta*: il laccio avvinto intorno al collo; non tanto il capestro (tutti i commentatori), ma la stessa catena (sia pure in situazione contraria) descritta in VIII 13-14: «lo qual in forza altrui presso a l'extremo | riman legato con maggior catena». Altra variante di situazione in XXVIII 61-62.

7. *veggendo*: risponde a *mirando* del sonetto precedente, in prospettiva uguale e contraria (XXV 3). *quella spada scinta*: raccordo intenzionale con «cingete omai la spada» del sonetto che segue (XXVII 14) nel ribaltamento dei piani; per cui Castelvetro: «intendo metaforicamente per ispada le rime di colui, con le quali egli aveva fatta guerra ad Amore».

8. *segnor mio*: Amore, come in XXIII 86, XLVI 9, CLV 5. *sí lunga guerra*: per scritto, con carta e con inchiostro. Clausola ricorrente in punta di verso (CCCII 7; *Inf.* XII 138, XXVIII 10) oppure alla scadenza del primo emistichio (CVII 2, CXXVII 103, nota a CCCXVI 2); cfr. XCVI 2.

9. *Amor laudate in rima*: indicazione stilnovistica per chi scrive (in volgare) versi d'amore. *Amor* pone rima interna al settenario con *testor* e *honor* (vv. 10 e 11, alla scadenza del primo emistichio quinario), col rincaro fonico tipico delle terzine.

10. *buon testor*: eccellente tessitore di versi. Metafora probabilmente dantesca, sull'eco del «buon sartore» di *Par.* XXXII 140. *amorosi detti*: parole e rime d'amore (cfr. XXIII 126), come già in Bonagiunta nel sonetto che comincia «Ne l'amoroso foco molti stanno | ... | per li amorosi detti lor che fanno | e nulla sanno - de la veritate» (V 494). I «dolci detti» del dolce stile compaiono in chiusura del citato sonetto di Dante a Cino *Io mi credea*, nonché nella definizione di Guido Guinizzelli del *Purgatorio* XXVI 112, per altro in sintonia con «li plagenti ditti de l'amore» di Bonagiunta allo stesso Guido (*Voi, ch'avete mutata la mainera*); le «dolci rime d'amor» abbandonate in apertura della terza delle canzoni commentate nel *Convivio* (cfr. *Conv.* III III 12).

11. *smarrito*: richiamo interno alla situazione inversa del sonetto che precede, XXV 5. *in prima*: dapprima. Rima ricca con *rima*.

12-14. *ché piú gloria ... perfecti*: paragone condotto sulla parabola del pastore e della pecora smarrita, secondo *Lc* XV 7: «Dico vobis quod ita gaudium erit in caelo super uno peccatore paenitentiam agente ["un spirito converso"], quam super nonaginta novem iustis» (Vellutello), cfr. *Mt* XVIII 12. Passo citato anche nella lettera *Sen.* X 1 del 1368 a Sagremor de Pommiers (per cui alcuni antichi commentatori, già liquidati dal Castelvetro, deducevano che il sonetto è a lui indirizzato: ma Sagremor era *converso* alla vita nuova di Cristo e alla *felix schola* dell'Ordine Cistercense), nonché nel *De otio religioso* come viatico per il penitente (I, pp. 596-98). *spirito converso*: un'anima convertita; *Purg.* XIX 116. *piú s'estima*: forma passiva, in parallelo (asimmetrico) con *piú gloria è*.

Il successor di Karlo, che la chioma
co la corona del suo antiquo adorna,
prese à già l'arme per fiacchar le corna
a Babilonia, et chi da lei si noma;

e 'l vicario de Cristo colla soma
de le chiavi et del manto al nido torna,
sí che s'altro accidente nol distorna,
vedrà Bologna, et poi la nobil Roma.

La mansüeta vostra et gentil agna
abbatte i fieri lupi: et cosí vada
chïunque amor legitimo scompagna.

Consolate lei dunque ch'anchor bada,
et Roma che del suo sposo si lagna,
et per Iesú cingete omai la spada.

Esortazione ad un amico a cingere la spada (v. 14); non piú l'invito ad armarsi di rime e versi (XXVI 7), bensí a impugnare un non metaforico brando contro gli infedeli idolatri nel quadro della Crociata del 1333, promessa fin dalla primavera del 1332 dal re di Francia Filippo VI di Valois («Il successor di Karlo») e indetta dal papa (il «vicario de Cristo», v. 5), che poi non si fece per la morte di Giovanni XXII (1334) e per l'inizio della guerra dei Cent'anni (1336). Ma intanto il testo enuncia una duplice aspettativa: quella di far «tremar Babilonia» (XXVIII 30), l'anti-Gerusalemme per antonomasia (prima quartina), con apertura ai temi di passione civile della contigua canzone di crociata *O aspectata in ciel*, e quella del ritorno della sede apostolica da Avignone a Roma (seconda quartina), sempre desiderato e lasciato sperare da quel Papa agli Italiani. Il destinatario del sonetto, evocato nell'ultima terzina («Consolate ... cingete...»), non è piú misterioso dopo che Arnaldo Foresti ha scoperto il gioco onomastico della *gentil agna* (v. 9), che secondo il presagio del nome adombra Agnese Colonna, soave figlia del grande Stefano il Vecchio, della quale «ut de Carthagine Salustius ait» è meglio tacere che dir poco (*Fam.* II 13, 2), sorella dei due protettori e amici Giacomo e Giovanni, nonché sposa di Orso conte dell'Anguillara; quello stesso Orso apertamente apostrofato nel Libro ad apertura assoluta di due magnifici sonetti (XXXVIII e XCVIII), «amator pacis sine bellorum metu» (*Fam.* II 13, 1), l'amico-poeta «Pyeridum familiarissimus» che in veste di senatore romano posò sulla chioma di Petrarca la corona d'alloro in Campidoglio (aprile 1341). A lui, a dispetto del nome tacitamente contrario a quello mite di *agna*, il

compito di consolare le due 'spose' apparentate da clarità di rango (*nobil*, *gentil*, vv. 8-9) e da «amor legitimo»: la mansueta agnella che si destreggia bene tra i «fieri lupi» d'un difficile cammino tra le spine delle discordie, e la città di Roma, sola e vedova senza consolazione, al momento non piú *Sponsa agni* con la Chiesa trionfante.

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD. Due sole vocali toniche nelle quartine e nelle terzine in soluzione assonanzata, *ó* ed *á*.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *La mansueta vostra e gentil agna* [1920], in *Aneddoti*, pp. 27-32; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 36-44; Bisaha, *Petrarch's Vision*, pp. 284-314.

1. *Il successor di Karlo*: Filippo VI re di Francia (1328-1350); *Karlo* non è tanto il predecessore Carlo IV, terzo e ultimo figlio di Filippo IV il Bello, l'ultimo dei Capetingi, quanto Carlomagno, come si precisa nel secondo verso. Filippo di Valois è chiamato il «novo Karlo» nella canzone che segue, XXVIII 25.

2. *del suo antiquo*: del suo antenato, di Carlomagno, in quanto re dei Franchi. Cosí in *Par.* XVI 22-23 e 40: «Ditemi dunque ... | quai fuor li vostri antichi...» La *corona* pone un'assonanza interna con la rima B *-orna* e con A *-oma* alla scadenza del primo emistichio quinario dentro un marcato tessuto fonico allitterante.

3. *prese ... l'arme*: Filippo «si crociò a Melun il 25 luglio 1332» (Foresti). In parallelo il metaforico «prender l'arme» di II 11. *per fiacchar le corna*: «per abbassare la superbia» (Vellutello). Il corno è simbolo di forza altera e aggressiva, con immagine di genitura salmistica (e classica), *Ps* LXXIV 5-6: «Dixi iniquis: Nolite inique agere; et delinquentibus: Nolite exaltare cornu. Nolite extollere in altum cornu vestrum» (anche *Ps* LXXXVIII 18, XCI 11, ecc.). Analogamente per l'avara Babilonia di Avignone: «contra ' tuoi fondatori alzi le corna» (CXXXVIII 10); *Tr. Tem.* 121-23: «Or, perché umana gloria ha tante corna, | non è mirabil cosa s'a fiaccarle | alquanto oltra l'usanza si soggiorna»; *Fam.* VII 2, 12: «Scipionem Africanum Hanibalis cornua confringentem».

4. *Babilonia*: la sede del Soldano, nido degli infedeli, identificata con la Babilonia d'Egitto (dove ora è il Cairo) non con quella mesopotamica; cfr. XXVIII 30, CXIV 1, CXXXIX 11. *et chi*: nella frase coordinata («a Babilonia, et chi») il secondo complemento di termine è espresso senza segnacaso; piú difficilmente *chi* sarà retto da *per fiaccar*. *da lei si noma*: prende nome da lei; gli infedeli «tanquam alteri Babilonii», come direbbe Dante (*Epist.* VI 2), che per ribellione vollero costruire una torre e una città contro Dio e furono dispersi.

5-6. *vicario de Cristo*: il papa, Giovanni XXII (1316-1334). *soma | de le chiavi*: sono le chiavi del regno dei cieli date da Cristo a Pietro (*Mt* XVI 19), che col «papale ammanto» (*Inf.* II 27) pesano sulle spalle del successore di Pietro. In parallelo *Purg.* XIX 103-5: «Un mese e poco piú prova' io come | pesa il gran manto a chi dal fango il guarda, | che piuma sembran tutte l'altre some» (Zingarelli). Altro *enjambement* del testo, che si somma a quello dei vv. 3-4. *al nido*: a Roma, come sede nativa della Chiesa e del Papato (straniato ad Avignone fin dal 1305); il *nido* risponde a quella designazione affettiva corrente nel Libro, CCCXX 7, CCCXXI 1.

7-8. *altro accidente ... Bologna*: l'accenno della tappa del Papa a Bologna nel viaggio di ritorno da Avignone a Roma potrebbe indicare che il sonetto è anteriore al marzo del 1332, quando i Bolognesi si ribellarono all'invisa politica del cardinale legato Bertrando del Poggetto, oppure che l'accidente alluda proprio a questo fatto; nel qual caso il marzo del '32 è termine *a quo* (Santagata). Rima ricca derivativa di *distorna* ('fa tornare indietro') con *torna*.

9. *mansüeta ... agna*: docile agnella. Sintagma veterotestamentario, «quasi agnus mansuetus» (il profeta Geremia a Dio adirato, *Ier* XI 19). Allo stesso modo è descritto Orso dell'Anguillara, marito di Agnese (nel 1329 circa), in una lettera a Giovanni Colonna: «In hoc ecce caprarum, imo vero leonum et tigridum monte [Capranica], quolibet *agno mitior* Ursus iste tuus habitat, Anguillarie comes, amator pacis sine bellorum metu, inter bella securus non sine pacis desiderio ... Et secum, non adversum, ut ille, sed *conveniens moribus suis nomen sortita*, Agnes coniunx eius preclarisima, soror tua ... Hoc concors et mite par coniugum ceu rosas aut lilia totidem notavi inter spineta ac tribulos odiorum...» (*Fam*. II 13, 1-2; altro medaglione di Agnese, ritratta tra le antiche eroine romane, in *Fam*. II 15, sempre al cardinale Giovanni). L'aggettivo *gentil* di Agnese, quale si conviene a un esponente di casa Colonna, corrisponde a *nobil* di Roma, v. 8; cfr. LIII 1.

10. *fieri lupi*: altro rintocco scritturale che entra nel gioco dell'*interpretatio nominis*, «Ite; ecce ego mitto vos sicut agnos inter lupos» (*Lc* X 3: Cristo ai discepoli, precursori spirituali sulla via di Gerusalemme), da cui anche *Par*. IV 4-5: «sí si starebbe un agno intra due brame | di fieri lupi». S'intende tradizionalmente i conti di Tuscolo, nemici di casa Colonna (nota a LIII 71); ma la stessa evocazione evangelica sembra alludere a una condizione permanente dall'animo piuttosto che a un fatto preciso; cosí in *Epyst*. I 2 a Benedetto VII: «poteritve ferocem Agna fugare lupum...?». *et cosí vada*: e cosí sia abbattuto. Formula classica; Livio, *Ab Urbe con*. I XXVI 4: «Sic eat quaecumque Romana lugebit hostem» (Carducci; sono parole di Orazio, che dopo avere ucciso i tre Curiazi uccide la sorella perché piangeva la morte del suo sposo, uno dei Curiazi); cfr. LXV 8, CCCXXXI 24.

11. *chïunque ... scompagna*: chiunque divide una legittima unione (Foresti) di famiglie, di cittadini (secondo il ricordo liviano della guerra tra Orazi e Curiazi) e di devoti a Cristo, disorientati dal divorzio della Chiesa romana del Papato avignonese, come integra l'«amor sí licito» della canzone XXVIII 43. Per il verbo cfr. nota a X 14.

12. *lei ... bada*: la «gentil agna» Agnese, che *bada*, sta ad aspettare (un atto di valore e di fede). Il verbo è nel significato del prov. *badar* e dell'antico fr. *beer*, 'aspettare a bocca aperta', come i Bretoni il ritorno di re Artú, da cui il fr. moderno *bouche béante*. Forse un richiamo sottile all'attesa che apre la contigua canzone di crociata *O aspectata in ciel* (XXVIII). A *dunque* è affidata la fusione tra le terzine, echeggiando in clausola interna (al settenario) il forte trisillabico *chiunque* del v. 11.

13. *Roma*: oggetto di *Consolate*, sullo stesso piano di *lei*, v. 12. *del suo sposo si lagna*: si lamenta del suo sposo, cioè del Papa lontano in Avignone. Allusione anche verbale a *Purg*. VI 112-14: «Vieni a veder la tua Roma che piagne | vedova e sola, e dí e notte chiama: | "Cesare mio, perché non m'accompagne?"» (Castelvetro), su rintocco di *Lam* I 1-2: «Quomodo sedet sola civitas ... non *est qui consoletur eam* ex omnibus caris eius: omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici»; cfr. introduzione a LIII. In *Epyst*. I 2, 7 (1335), esortazione a Benedetto XII perché riporti a Roma la sede apostolica, il Pontefice è similmente chiamato «dominum et sponsum ducemque» (Dotti). Altro elemento di raccordo con la canzone XXVIII 28, dove l'amata Sposa è la Chiesa.

14. *per Iesú ... la spada*: richiamo interno a «tanto che per Iesú la lancia pigli», incrociato con «la spada cigne» della canzone che segue nel Libro, XXVIII 72 e 53; anche ambiguamente alla «spada scinta» di XXVI 7.

O aspectata in ciel beata et bella
anima che di nostra humanitade
vestita vai, non come l'altre carca:
perché ti sian men dure omai le strade,
a Dio dilecta, obedïente ancella,
onde al suo regno di qua giú si varca,
ecco novellamente a la tua barca,
ch'al cieco mondo à già volte le spalle
per gir al miglior porto,
d'un vento occidental dolce conforto;
lo qual per mezzo questa oscura valle,
ove piangiamo il nostro et l'altrui torto,
la condurrà de' lacci antichi sciolta,
per dritissimo calle,
al verace orïente ov'ella è volta.

Forse i devoti et gli amorosi preghi
et le lagrime sancte de' mortali
son giunte inanzi a la pietà superna;
et forse non fur mai tante né tali
che per merito lor punto si pieghi
fuor de suo corso la giustitia eterna;
ma quel benigno re che 'l ciel governa
al sacro loco ove fo posto in croce
gli occhi per gratia gira,
onde nel petto al novo Karlo spira
la vendetta ch'a noi tardata nòce,
sí che molt'anni Europa ne sospira:
cosí soccorre a la sua amata sposa
tal che sol de la voce
fa tremar Babilonia, et star pensosa.

Chïunque alberga tra Garona e 'l monte
e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse
le 'nsegne cristianissime accompagna;
et a cui mai di vero pregio calse,
dal Pireneo a l'ultimo orizonte,

con Aragon lassarà vòta Hispagna;
Inghilterra con l'isole che bagna
l'Occeano intra 'l Carro et le Colonne,
infin là dove sona
doctrina del sanctissimo Elicona,
varie di lingue et d'arme, et de le gonne,
a l'alta impresa caritate sprona.
Deh qual amor sí licito o sí degno,
qua' figli mai, qua' donne
furon materia a sí giusto disdegno?

Una parte del mondo è che si giace
mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi
tutta lontana dal camin del sole:
là sotto i giorni nubilosi et brevi,
nemica natural-mente di pace,
nasce una gente a cui il morir non dole.
Questa se, piú devota che non sòle,
col tedesco furor la spada cigne,
turchi, arabi et caldei,
con tutti quei che speran nelli dèi
di qua dal mar che fa l'onde sanguigne,
quanto sian da prezzar, conoscer dêi:
popolo ignudo paventoso et lento,
che ferro mai non strigne,
ma tutti colpi suoi commette al vento.

Dunque ora è 'l tempo da ritrare il collo
dal giogo antico, et da squarciare il velo
ch'è stato avolto intorno agli occhi nostri,
et che 'l nobile ingegno che dal cielo
per gratia tien' de l'immortale Apollo,
et l'eloquentia sua vertú qui mostri
or con la lingua, or co' laudati incostri:
perché d'Orpheo leggendo et d'Amphïone
se non ti meravigli,
assai men fia ch'Italia co' suoi figli
si desti al suon del tuo chiaro sermone,
tanto che per Iesú la lancia pigli;
ché s'al ver mira questa anticha madre,
in nulla sua tentione
fur mai cagion' sí belle o sí leggiadre.

Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro,
volte l'antiche et le moderne carte,
volando al ciel colla terrena soma,
sai da l'imperio del figliuol de Marte
al grande Augusto che di verde lauro
tre volte trïumphando ornò la chioma,
ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma
spesse fïate quanto fu cortese:
et or perché non fia
cortese no, ma conoscente et pia
a vendicar le dispietate offese,
col figliuol glorïoso di Maria?
Che dunque la nemica parte spera
ne l'umane difese,
se Cristo sta da la contraria schiera?

Pon' mente al temerario ardir di Xerse,
che fece per calcare i nostri liti
di novi ponti oltraggio a la marina;
et vedrai ne la morte de' mariti
tutte vestite a brun le donne perse,
et tinto in rosso il mar di Salamina.
Et non pur questa misera rüina
del popolo infelice d'orïente
victoria t'empromette,
ma Marathona, et le mortali strette
che difese il leon con poca gente,
et altre mille ch'ài ascoltate et lette:
perché inchinare a Dio molto convene
le ginocchia et la mente,
che gli anni tuoi riserva a tanto bene.

Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
canzon, ch'agli occhi miei cela et contende
non mar, non poggio o fiume,
ma solo Amor che del suo altero lume
piú m'invaghisce dove piú m'incende:
né natura può star contra 'l costume.
Or movi, non smarrir l'altre compagne,
ché non pur sotto bende
alberga Amor, per cui si ride et piagne.

Prima «moral canzone» del Libro (Vellutello), di contenuto politico come *Spirto gentil* e *Italia mia* (LIII, CXXVIII), nella veste singolarissima in Italia di canzone di crociata, secondo i temi annunciati dall'antecedente sonetto *Il successor di Karlo* (XXVII). Luigi Marsili, il monaco agostiniano fiorentino amico-allievo di Petrarca che scrive poco dopo la morte del poeta dando per primo un commento continuo del testo intrecciato tra chiose e postille, giustamente apprezzato da Carducci, espone: «La matera di questa canzone è questa: il re Philippo di Francia, disponendosi a fare il passaggio contra l'infedeli et a ricoverare la Terra Santa, mandò solenne ambasciata al papa [Giovanni XXII] sopra questo suo proponimento pregandolo che ordinasse che danari si ricogliessono per lo regno di Francia da parte della Chiesa per avere da fare le spese del passaggio, et fu l'ambasciadore l'arcivesco[vo] di Roano, cioè messer Piero [Pierre Roger], monaco nero et maestro in teologia, che fu poi cardinale, et poi chiamato Clementi Sexto ... Et mentre che tali cose si ragionavano [ad Avignone, febbraio 1332 e luglio 1333], messer Ihanni, cardinale della Colonna, con prieghi di Signore, che sono una cortese forza, indusse messer Francesco Petrarca a·ffare questa canzone et mandarla a uno italiano che – credo – fosse da Vinegia» (Belloni, *Due commenti*, p. 124). Posto che sulla destinazione veneziana il Marsili «tira a indovinare» (Carducci), di ciò consapevole («credo»), probabilmente messo fuori strada da quella *riva* del congedo che gli faceva cercare una città di mare invece che l'*onorata riva* e le sacre sponde del Tevere (v. 106), resta di massimo interesse l'evocazione del cardinale Giovanni in qualità di committente, certo nel quadro delle funzioni di alto rappresentante italiano presso la Curia avignonese; il grande protettore (già dal 1330) che in Avignone, con quei suoi «prieghi di Signore, che sono una cortese forza», sollecita un testo che, con l'adeguato smalto della poesia, portasse in Italia e in particolare a Roma il messaggio della bontà dell'impresa promossa da Filippo VI di Francia. Tale messaggio, pur destinato alla massima diffusione tra i signori italiani, è comunque indirizzato a uno solo per tutti, che Carducci identifica col vescovo di Lombez Giacomo Colonna, che si trovava a Roma; lui la persona «beata et bella», attesa per qualità elettive tra gli angeli in paradiso (come Beatrice, come Laura), fratello del cardinale Giovanni e di quella «gentil agna» che a Roma «abbatte i fieri lupi» (XXVII); talché, nell'economia del *Fragmentorum liber*, la cui materia non è tutta Amore (congedo), la canzone di crociata entra in un sapiente «dittico colonnese» (Billanovich, *La tradizione di Livio*, pp. 204-6), dove le donne sono l'emblema di quanto basta agli intrighi della politica interna, con vescovi e cardinali da parte loro capaci di sorreggere le giuste cause della politica estera, non disdicendo Giacomo al ritratto dell'uomo tracciato nel testo; lui come Salomone *a iuventute* assetato di sapere (*Fam.* IV 12, 6-8), alunno delle Muse, intento a volgere (e a restaurare) le carte degli *auctores* di ieri e di oggi (comprese quelle di Petrarca, che intendeva sottoporgli i fondamenti dell'*Africa* in allestimento, *Fam.* IV 13, 3; v. 77), amichevole confidente (*Fam.* II 9; *Epyst.* I 6), e insieme immerso nello spirito della sua potente casata e del tempo: «Spirto già invicto a le terrene lutte» (CCCXXII 5); un uomo ricco del bel «thesauro» di sapienza, segnato da «ingegno» e da «eloquentia», tale da riscaldare gli animi (probabilmente tiepidi, perché il papa era francese e non si decideva a riportare a Roma la sede apostolica, cfr. XXVII) per una giusta missione (strofe quinta) ispirata da Dio (seconda) contro gente dipinta senza fede e senza cavalleria (fine della strofe quarta). In questo quadro, che è anche quello di un'alta prestazione retorica e diplomatica da parte di Petrarca, e in questi panni sembra poco agevole fare entrare il frate domenicano e predi-

catore Giovanni Colonna da Gallicano candidato da Santagata (poi Fenzi, Dotti), che, con tutto il suo bagaglio di compilazioni da erudito antiquario, non ha la statura sociale e politica (ancora Billanovich, cfr. introduzione a VII) da rappresentare alcunché sulla scena europea, animata da quei Grandi riuniti a Parigi per decidere la crociata nell'ottobre del '33: «Ma di presente, cominciata la guerra d'Inghilterra et di Francia [dei Cent'anni], la quale dura ancora, la buona opera per la rea si lasciò, come spesso incontra» (Marsili).

Particolarmente intrigante è il messaggio del congedo, sempre un po' cifrato nelle varie sedi del Libro (anche nella canzone per il sempre colonnese *Spirto gentil*, LIII), dove l'autore mette a confronto la passione civile animatrice dell'intero testo con la tematica amorosa, quella che Dante chiama *amoris accensio*, accanto alla *armorum probitas* (o *salus*) e alla *directio voluntatis* (o *virtus*) tra i grandi temi degni di essere cantati (*De vulgari* II II 7-8); quell'accensione d'amore che qui si concentra nel fulgore d'una donna irraggiungibile («altero lume», v. 109) capace di trattenere l'amante lontano dalle sue naturali pulsioni («natura», v. 111), e nella fattispecie dall'Italia e da Roma. Anche in alcune canzoni di crociata di Trovatori e Trovieri s'insinua, tra le esortazioni a «passar mar» verso la Terrasanta, una dama misteriosa *bell'e bloia* che rinfocola altro tipo di ardore, come in Bertran de Born (canzone *Ara sai ieu de pretz quals l'a plus gran*, con motivi allusivi alla terza crociata), in Peirol (*Quant Amors trobet partit*) e in Raimbaut de Vaqueiras (*Ara pot hom conoisser e proar*, quarta crociata). Ma l'antica sovrapposizione di temi, tutt'altro che stucchevole inserto di «leziosaggine amorosa» (Scherillo), era già nei poeti occitanici una proiezione del dissidio fondante tra la vita attiva dell'uomo d'arme e l'*otium cogitationis* (Agostino) del sapiente-poeta, che reclama il suo canto solitario; tensione originaria che qui Petrarca sembra raggiungere nel tragitto tra il Palazzo dei potenti e la «cameretta» della poesia (CCXXXIV), scendendo come sempre al fondo delle cose e risalendo all'etimo delle frasi fatte e dei luoghi comuni; qui ad Avignone, forse «sul finire del 1333» (Carducci).

Canzone di sette stanze di quindici versi endecasillabi e settenari. La stanza ha fronte ABC BAC; sirma di schema CDeEDEFdF; il congedo è uguale alla sirma, e quindi con la prima rima normalmente irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Lisoni, *A chi è indirizzata la canzone «O aspettata in ciel»*; Chiòrboli, *Questioni*, pp. 197-204; Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 210-13; Santagata, *Sul destinatario* [1985], poi in *I Colonna*, pp. 9-31; Belloni, *Due commenti*, pp. 87-127; Brambilla, *Firenze fine Trecento*, pp. 107-215.

[I]. 1-2. *O aspectata in ciel ... anima*: lo stesso movimento lento, con identico *enjambement* dopo dittologia aggettivale, nell'*incipit* del sonetto «O d'ardente vertute ornata et calda | alma gentil...» (CXLVI); *loci paralleli* nel «bel viso dagli angeli aspectato» (XLI 14) e nella donna «aspettata al regno delli dèi» (CCXLVIII 7, cfr. nota a CCCV 1). *beata et bella*: clausola dantesca, di Beatrice mediatrice tra il temporale e l'eterno, *Inf.* II 53 (Trovato). La parola *anima* fa appello alla parte spirituale del destinatario, come ad attacco della canzone *Spirto gentil* (cfr. nota a LIII 1), vestito ma non aggravato d'umana carne (v. 3), che è niente piú che *vestimentum* secondo l'immagine platonica e cristiana (*Mt* VI 25-6, da cui san Girolamo, *Epist.* XXII 31).

3. *non come l'altre carca*: non carica, non aggravata dal peso corporeo, come gli altri (le altre anime); cfr. CXXXII 12, CCCXXIII 18.

4. *perché*: con valore finale. *dure ... strade*: a memoria delle *vias duras* di *Ps* XVI 4 (Chessa); cfr. XXXV 12, CLXIII 2; implicazione interna con il cammino difficile e con la «dura ... salita» di XXV 13.

5. *obedïente ancella*: come nella canzone di Dante *Amor, che movi*, «poi che l'anima mia fu fatta ancella | de la tua podestà» (vv. 18-19), sempre su rintocco dell'*ancilla Domini* di *Lc* I 38.

6. *onde ... si varca*: attraverso le quali strade (dure, strette, anguste) si passa il varco tra la terra [*di qua giú*] e il regno di Dio. Il verbo *varcare* anticipa l'immagine della *navicula* dell'Io dei versi seguenti, come ad inizio di *Purg.* II; cfr. XXXVI 7-8.

7. *novellamente*: «pur ora» (Chiòrboli, come in XCII 11 e CCCLVII 12), con quel tanto di subitaneità introdotta dalla particella *ecco*, «che cosa repentina e improvisa significa» (Daniello), posta da lontano ad introdurre il «dolce conforto» del v. 10. *tua barca*: la metaforica navicella dell'Io, tanto classica quanto cristiana, quella stessa *navicula* scritturale e agostiniana nonché *legno* della sestina LXXX, che prende ispirazione dalla grandiosa apertura del dialogo *De beata vita* di Agostino. Cfr. CCXXXV 7, CCLXIV 82.

8. *cieco mondo*: privo del lume di conoscenza, lo stesso «mondo cieco, che vertú non cura» del sonetto *Chi vuol veder* (cfr. nota a CCXLVIII 4), «orbo mondo, ingrato» del 'pianto' *Che debb'io far?* (nota a CCLXVIII 20-21), nonché «mondo sordo et cieco» di CCCXXV 89; *Inf.* IV 13. *à già volte le spalle*: come il personaggio-poeta Dante, che si lascia alle spalle la *valle* oscura dell'errore e dell'errare, «Pur ier mattina le volsi le spalle», *Inf.* XV 52; cfr. XXIII 18, XXV 10. L'avverbio *già* indica il tempo trascorso, in antitesi ad «ecco novellamente» subitaneo del v. 7.

9. *per gir ... porto*: per andare verso il porto della salvezza e della perfezione spirituale; il *salutis portus* della sestina *Chi è fermato* («et sperando venire a miglior porto», LXXX 9), lo stesso «disïato porto» della canzone CXIX 13.

10. *d'un vento ... conforto*: ecco [v. 7] il conforto d'una dolce brezza che soffia da ponente, un'«aura soave» (LXXX 7), uno Zefiro primaverile favorevole alla (metaforica) navigazione. Luogo parallelo nel sonetto 'meteorologico' XLII 9-11: «Del lito occidental si move un fiato, | che fa securo il navigar senza arte, | et desta i fior'...»; cfr. *Fam.* II 5, 6 (Santagata).

11. *per mezzo ... valle*: attraverso questa valle piena di tenebre, con eco dei gementi «in hac lacrimarum valle», salmistica (*Ps* LXXXIII 7) e liturgica (*Salve, Regina*); cfr. CXXVIII 103; *Inf.* XV 50.

12. *piangiamo*: rinvia a «gementes et flentes» del *Salve, Regina* (Benavides). *il nostro ... torto*: il nostro peccato e quello di Adamo primo parente; cfr. CLXXXVIII 4.

13. *la condurrà ... sciolta*: sospingerà la tua barca [v. 7] libera dai lacci delle antiche passioni. Sempre il *laqueus* (o *nodo* o *fune*) paolino e salmistico nella stessa giuntura di VI 3 e XXV 4; lo stesso *laqueum antiquum* spezzato in una lettera *Sine nomine*, XII.

14. *dritissimo calle*: il cammino diritto e spedito, antitetico alle *dure*, strette e tortuose strade (v. 10) e allo «spinoso calle» (XXV 12) del vivere nelle tenebre. Corrisponde a «rectu cursu» tra i flutti verso la patria diletta di Agostino nel *De beata vita* I 1 2 e a «tramite recto» di Boezio, *Cons.* I, metr. VII 23.

15. *verace oriente*: Cristo-Dio, che sorge come l'astro nel cielo («oritur ex alto», *Lc* I 78), mèta del viaggio dell'anima (v. 2), che nella letteratura patristica ha nome Oriente; secondo il profeta Zaccaria, VI 12: «Ecce vir Oriens nomen eius, et subter eum orietur, et aedificabit templum Domino», da cui san Gregorio, *Expositio in septem psalmos poenitentiales*, IV 24: «Cum enim Christus vere sit Oriens» (PL LXXIX, col. 598); Adamo Scoto, *Sermo* XVI II: «Est quoque *verus Oriens* Dominus Christus» (PL CXCVIII, col. 187; Chessa); anche Lattan-

zio, *Div. inst.* II 10 (Castelvetro). *volta*: indirizzata. Lemma che sigilla il tessuto allitterante di tutta la stanza, *vestita vai ... varca ... novellamente ... volte ... vento ... valle ... verace oriente ov(e) ... volta*.

[II]. 16. *Forse*: il ricorrente *forse* di discrezione del Libro, riguardante la sfera celeste o terrestre (CCCLIII 10) o di sé (XIX 6, CXXVI 27, ecc.). *amorosi*: pieni d'amore, con gli stessi «devoti ... prieghi» di *Par.* XXXIII 42; «orazioni fatte d'amore et di carità» (Marsili).

17. *lagrime sancte*: lacrime pie, sante perché purificatrici, che saranno (forse) asciugate da Dio (*Apoc* VII 17).

18. *pietà superna*: la misericordia di Dio.

19. *et forse*: una seconda possibilità a ripresa del v. 16, qualora lacrime e preghiere non siano sufficienti a muovere, che Dio «per sua benignità s'è mosso» (Castelvetro). *fur*: furono. *tante né tali*: tante e cosí sincere. La stessa dittologia allitterante di CXCIV 9, con antitetiche dolcezze «tante et tali»; anche LIII 81: «a tanta et a tal madre».

20-21. *che per merito ... eterna*: che per merito di queste preghiere e di queste lacrime la giustizia divina defletta minimamente [*punto*] dal suo corso. Cosí con lo stesso verbo *piegare*, *Purg.* VI 28-30: «El par che tu mi nieghi ... | che decreto del cielo orazion pieghi» (su *Aen.* VI 376: «Desine fata deum flecti sperare precando»; Castelvetro); sempre dantesco il *corso* della suprema giustizia, «corso di giudicio», *Purg.* VIII 139 (Scherillo).

22. *quel benigno re ... governa*: Cristo amoroso che «il ciel governa et folce» (CCCLXIII 13).

23-24. *al sacro loco ... gira*: per sua sola grazia volge gli occhi alla Terra Santa, «ubi creator et dominus ... coronam spineam gessit, crucem subiit, mortem tulit, illic...» (*Fam.* XXIII 11, 5); cfr. nota a XVII 3.

25. *onde*: talché, per effetto di quella benignità e di quella grazia. *novo Karlo*: lo stesso «successor di Karlo» Filippo VI re di Francia, successore di Carlomagno difensore della Cristianità, del sonetto precedente (cfr. nota a XXVII 1). *spira*: inspira, in quanto *Spiritus*.

26. *la vendetta ... nòce*: quella vendetta (delle offese fatte dai nemici di Cristo) e liberazione del Santo Sepolcro, il cui ritardo nuoce a tutti noi «miseri cristiani» (*Tr. Fame* II 141-44); *Fam.* XXIII 11, 8: «o virum vel ob hoc unum ante alios dignum [Goffredo di Buglione, paladino di Carlomagno] qui Cristi iniurias vindicaret!»

27. *molt'anni*: da tanto tempo, cfr. XXIII 22, CXLII 28. *ne sospira*: stato di sofferenza implicito nel verbo *sospirare* in tutto il Libro. Rima derivativa con *spira*.

28. *cosí*: muovendo la «vendetta» dentro un disegno provvidenziale (e gratuito). *amata sposa*: la Chiesa, con richiamo interno allo «sposo» del sonetto che precede, cfr. nota a XXVII 13; *Par.* XI 31-34, XXVII 40. Complessiva movenza dantesca, *Par.* XII 39-44: «quando lo 'mperador che sempre regna | provide a la milizia, ch'era in forse, | per sola grazia, non per esser degna; | e, come è detto, a sua sposa soccorse | con due campioni» (Carducci).

29. *tal*: Cristo, nascosto dentro il petrarchesco pronome indefinito e taciuto come i *nomina sacra* (e come spesso il nome della donna del Libro). *sol de la voce*: con la sola forza del suo verbo, in sintonia con «Ma la sua voce anchor qua giú rimbomba» del sonetto di contenuti sacri LXXXI 9; per altri «con la potenza del suo nome» (Zingarelli, Santagata).

30. *Babilonia*: l'anti-Gerusalemme, con richiamo a XXVII 4. *pensosa*: preoccupata.

[III]. 31-33. *Chiunque alberga ... accompagna*: evocazione delle popolazioni della Gallia, fatta, sembra, non per linee ma per aree geografiche, dagli Aquitani (*Garonna*) ai Normanni (il *monte* può adombrare il Mont-Saint-Michel, forte simbolo culturale e militare, fortificato nel 1254 da Luigi IX il Santo protagonista di due crociate), dai Provenzali della valle del Rodano ai Renani, fino agli abitanti delle zone bagnate dal Mare del Nord (*onde salse*); tutte queste popolazioni sono pronte a seguire le cristianissime insegne «de' gigli di Francia» (Marsili) nella Crociata ispirata da Dio (seconda stanza). Per gli antichi commentatori il *monte* indicherebbe i Pirenei; ma l'ipotesi è debole per la doppia ragione che il *Pireneus vertex* è evocato dopo al v. 35 come confine tra le Gallie e la Spagna (Zingarelli, Santagata), restando difficile attribuirgli una doppia funzione, sia perché, se cosí fosse, il segmento *tra Garona e 'l monte* indicherebbe soltanto una porzione dell'Aquitania; anche l'equivalenza del *monte* con le Alpi (già del Marsili) è poco soddisfacente per il fatto che le Alpi designerebbero la stessa linea orientale affidata nel testo al Rodano e al Reno. Per il gusto della perifrasi geografica si cita Claudiano, *Ruf.* II 106 sgg. (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 22, nota 22; Santagata), nonché *Purg.* XIV 92 («tra 'l Po e 'l monte [l'Appennino] e la marina e 'l Reno»); *Epyst.* I 12, 30 (Ponte); *Fam.* III 10, 2 (Dotti). Altre *onde salse*, «salsos ... fluctus» (*Aen.* V 237-38), in *Tr. Pud.* 163, nonché *acque salse* in LXIX 7 (il mare Tirreno).

34-36. *et a cui ... Hispagna*: e quei popoli che sempre ebbero a cuore la vera gloria, dai Pirenei alla costa atlantica, lasceranno vuota la Penisola Iberica al seguito del re di Aragona [*con Aragon*]. *Pireneo*: «Limes ille Galliarum et Hispanie, Pireneus vertex» (*Fam.* IV 1, 25).

37-38. *Inghilterra*: complemento oggetto prolettico di *sprona*, soggetto *caritate*, v. 42. *isole che bagna ... Colonne*: abitanti delle isole che l'Atlantico bagna tra il Polo (il carro di Boote o dell'Orsa) e le Colonne d'Ercole (lo stretto di Gibilterra, limite occidentale del Mediterraneo e del mondo), Irlanda, Islanda e isole britanniche minori, cfr. L 48; *Afr.* V 515.

39-40. *infin là ... Elicona*: fin là dove risuona [*sona*, cfr. v. 29, C 3] la dottrina e il verbo di Cristo, «fin dove si stende il cristianesimo, chiamato dottrina di piú santo Elicona, per comparazione alla religione de' Greci fondata in gran parte nella poesia, le cui mitiche divinità credevasi abitar l'Elicona» (Carducci); cfr. v. 65.

41. *varie ... gonne*: le genti delle *isole* (v. 37), diverse per lingua, armamenti e modo di vestire [*gonne*, cfr. XXIII 34, L 45]; su Virgilio, *Aen.* VIII 722-23: «gentes, | quam variae linguis, habitu tam vestis et armis» (Vellutello); Agostino, *De civ. Dei* XIV 1: «tot tantaeque gentes ... multiplici linguarum armorum vestium sint varietate distinctae» (Zingarelli); Claudiano, *Stil.* I 152-54 (Velli).

42. *alta impresa*: l'impresa della Crociata voluta da Dio (seconda stanza); cfr. V 6. *caritate*: l'amore per Cristo, cfr. XXVII 14.

43-45. *Deh qual amor ... disdegno?*: «Quale altro sdegno, nato da qualunque piú acconcia causa, da qualsivoglia piú lecito e convenevole amore, o di patria o di figli o di donne, fu mai cosí degno e ragionevole, com'è questo che spinge ora i cristiani a muover guerra agli infedeli?» (Leopardi); con «Uscita del poeta in commendazione de' popoli seguenti Carlo» (Castelvetro), alludendo i *figli* alla guerra di Minosse re di Creta per vendicare la morte del figlio Androgeo, e le *donne* alla guerra delle Sabine e a quella dei Greci per Elena (Vellutello). Intanto l'*amor sí licito*, il lecito e degno amore delle cause sante, si salda all'*amor legitimo* del sonetto precedente (cfr. nota a XXVII 11). Rima derivativa con *degno*.

[IV]. 46-48. *Una parte del mondo ... camin del sole*: l'Europa settentriona-

le è disegnata secondo i tratti (classici) dei popoli Sciti, perennemente al gelo; il modello è Lucano, *Phars.* IV 106-8: «Sic mundi pars ima iacet, quam zona nivalis | perpetuaeque premunt hiemes: non sidera caelo | ulla videt» (Daniello, che cita anche Virgilio, *Georg.* III 354-57). *si giace*: verbo medio. *mai sempre*: con *mai* rafforzativo di *sempre*; cfr. LXXIII 3, CLVIII 4, CCXXIV 10. *gelate nevi*: nevi perenni, con bisillabo da sestina in punta di verso (XXX) insieme a *ghiaccio* (LXVI) e a *sole* (XXII). Richiamo interno alla «gelata neve» dell'Io in CCLXIV 128. *tutta lontana ... sole*: parte del mondo perciò oppressa da freddo e oscurità, lontana dall'escursione del sole tra i due Tropici.

49. *giorni ... brevi*: caratteristici dell'inverno (e della luce diurna nei paesi nordici), con designazione classica (Virgilio, *Georg.* I 312) e trobadorica (il «poco giorno» della sestina di Dante), contrapposti ai giorni lunghi dell'estate, «Lanquan li jorn son lonc en mai» (Jaufre Rudel), cfr. nota a C 4. I giorni brevi sono anche *nubilosi* (latinismo), coniugando i motivi sapienziali della *brevitas* (*vitae*) e della *nebula* e fumo dell'esistenza (*Sap* II 1-5), per cui in *Tr. Tem.* 61-62: «Che piú d'un giorno è la vita mortale? | Nubil' e brev' e freddo e pien di noia»; *Sen.* XII 1; *Fam.* XXIV 1, 29. L'attacco del verso «là sotto i giorni...» ricorda l'atmosfera di *Inf.* XXXII 27: «là sotto 'l freddo cielo» (Castelvetro), nonché *Amor, tu vedi ben*, 27: «là sotto tramontana ov'è il gran freddo».

50-51. *nemica ... non dole*: una gente per natura pronta alle armi e non assillata dal timore della morte, pronta a morire. Ancora un rintocco di Lucano, *Phars.* I 458-60: «Certe populi, quos despicit arctos, | felices errore suo, quos ille timorum | maximus haut urguet, leti metus» (Vellutello); cfr. note a XLVII 3 e a CCXIII 13.

52-53. *Questa ... cigne*: se questa gente barbara e fiera, piú devota di quanto abbia mostrato in passato [*sòle*, col consueto valore imperfettivo, cfr. nota a XVIII 11], ricompattata nella cristianità, prende le armi insieme alle bellicose popolazioni della Germania... (per Scherillo e Zingarelli «con quell'impeto che è proprio dei Tedeschi»: ma sembra interpretazione riduttiva e banalizzante). Altro ricordo di Lucano e del *furor teutonicus* di *Phars.* I 255-56, ripreso in *Tr. Fame* I 110 e nella canzone all'Italia con «tedesca rabbia» (CXXVIII 35). Motivo d'implicazione con «cingete omai la spada» del sonetto che precede, XXVII 14. Rima equivoca con *sole* (v. 48).

54-55. *turchi ... che speran nelli dèi*: tutti gli infedeli e idolatri, non toccati dalla Rivelazione, abitanti di quello che oggi è detto il medio e vicino Oriente (v. 56), intenzionalmente depressi nei versi seguenti in contrasto con questa gente barbara ma «devota».

56. *di qua dal mar ... sanguigne*: popoli a occidente del Mar Rosso (egiziani, libici, ecc.). In contrasto nella stessa canzone il mare «tinto in rosso» del v. 96; cosí il «rivo sanguigno» del *Tr. Mor.* Ia 8, per cui cfr. nota a CXXVIII 48.

57. *quanto sian ... dêi*: devi riconoscere quanto poco siano da tenere in considerazione «turchi, arabi et caldei» con tutto quel «popolo» d'infedeli idolatri evocati mediante prolessi nei vv. 54-56 (detto al destinatario della canzone). Rima equivoca con *dèi*, ricca con *caldei*.

58-59. *popolo ... non stringe*: popolazioni nude (anche di quello scudo e armatura che è la fede), vili, molli, che non sanno impugnare un *ferro*, una lancia, una spada, secondo le regole cavalleresche, ma solo strumenti di guerriglia (v. 60). Il passo dà il quadro d'una debolezza degli avversari dovuta alla mancanza di fede e all'assenza d'una protezione soprannaturale che tradizionalmente mai non manca a chi è provvisto d'una buona causa (la protezione ad esempio delle schiere angeliche che corrono in aiuto ai cristiani nella *Chanson d'Antioche*, ce-

lebrativa della prima crociata; cfr. Lazzerini, *Letteratura in lingua d'oc*, pp. 185-188); messaggio piú esplicitamente ripreso alla fine della sesta stanza, dove i nemici non possono sperare in nessuna difesa umana perché «Cristo sta da la contraria schiera» (vv. 88-90). Il trinomio aggettivale ha un parallelo nell'Italia «vecchia, otïosa et lenta» di *Spirto gentil* (cfr. nota a LIII 12); in punta di verso la coppia similare dell'Io «pauroso et lento» del sonetto *Se la mia vita* (nota a XII 8).

60. *commette*: affida, cfr. LXXX 8. Allusione al tipo di combattimento medio-orientale (anticavalleresco) con archi e frecce, secondo Lucano, *Phars.* VIII 382-84, detto dei Parti: «nec Martem comminus usquam | ausa pati virtus, sed longe tendere nervos | et quo ferre velint permittere vulnera ventis» (Vellutello, e già il Marsili); *Fam.* I 7, 2, contro i dialettici che «more parthico, fugitivum pugne genus exercent et volatilia verba iactant, quasi ventis tela committunt» (Mantova Benavides).

[V]. 61-62. *ora è 'l tempo ... da squarciare il velo*: ora è il momento di rialzare la testa, di sottrarsi alla soggezione ai Saraceni, che da tanto tempo detengono il Santo Sepolcro e i luoghi santi (il *giogo antico*, variamente metaforico nel Libro, cfr. nota a CCLXX 1); ora è il momento di squarciare quel *velo* (il *velamen* dell'*Exodus* e paolino che emblematizza l'incomprensione, cfr. XI, LXX 35, CXIX 20, ecc; anche nota ai vv. 113-14) che impedisce di vedere il *vero*: nella fattispecie il compito primario dell'impresa, che è anche quello di stabilire una priorità tra le cose e di distogliere dalle guerre interne, come enunciano i versi finali della strofe, dove l'antica madre Italia, senza velo davanti agli occhi, «al ver mira» (v. 73). Tutti i commentatori intendono *squarciare il velo* (per cui l'importante riscontro con CCCLXII 4; *Purg.* XXXII 71-72) press'a poco come Bernardino Daniello: «argomenta ora della occasione, dimostrando questo esser tempo attissimo a menar a fine questa impresa, e da squarciare il velo dell'ignoranza; perciò che noi credevamo che que' popoli fossero molto piú valorosi e feroci che non sono».

63. *avolto ... occhi nostri*: il *velamen* posto davanti agli occhi di noi Italiani (e *super cor*, secondo l'apostolo Paolo, *2 Cor* III 15), come nel luogo parallelo CCCXXIX 12-13, «ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo | che mi fea non veder quel ch'i' vedea»; cfr. CXIX 35-36.

64-66. *et che ... qui mostri*: ed «ora è 'l tempo» [v. 61] che l'ingegno e l'eloquenza che per grazia di Dio hai ricevuto [*tien(i)*] dal cielo mostrino in quest'occasione [*qui*] tutta la loro forza (*sua vertú*, con accordo del verbo *mostri* al singolare con doppio soggetto, come spesso nel Libro). L'*immortale Apollo* sta sullo stesso piano linguistico del «sanctissimo Elicona» (v. 40; Daniello) nella mescolanza di classico e cristiano.

67. *or con la lingua ... incostri*: ora a parole (in relazione all'*eloquentia*) ora con scritture degne di lode (in relazione al *nobile ingegno* del destinatario); cfr. note a XXIII 99, LXXIV 12, CCCIX 8, CCCXLVII 8.

68-69. *perché ... non ti meravigli*: perché, se credi non favoloso quello che hai letto di Orfeo (che col canto ammansiva le fiere) e di Anfione (che col suono della lira muoveva i sassi e costruiva le mura di Tebe), secondo il 'libretto' di Orazio, *Ars poet.* 391-96 («leggendo»); le due favole di Orfeo e Anfione orazianamente riunite anche nella lettera *Fam.* I 9, 7 all'amico-poeta Tommaso Caloiro da Messina, a dimostrazione della forza straordinaria della parola su uomini «truces» o «duros» come sassi.

70-72. *assai men ... la lancia pigli*: se non ti meravigli di tali favolosi prodigi, assai meno ti dovresti meravigliare che tutta l'Italia si risvegli [cfr. LIII 11-13] al suono delle tue parole, all'accento illuminato e illuminante del tuo eloquio [*chia-*

ro sermone] tanto da prendere le armi in nome di Cristo. Per il risveglio dell'Italia si cita Virgilio, *Aen.* VII 623-25: «Ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante; | ... omnes arma requirunt» (Daniello). Richiamo interno all'esortazione «per Iesú cingete omai la spada» in chiusura del sonetto che precede, filo conduttore dei due testi nel Libro.

73-75. *s'al ver mira ... sí leggiadre*: se l'antica madre Italia guarda alla verità e all'importanza delle cose, senza quel *velo* d'incomprensione davanti agli occhi [cfr. nota ai vv. 61-62], vedrà [per zeugma sintattico] che in nessuna sua contesa o conflitto [*tentione*, latinismo] ci furono motivazioni cosí buone e belle, come quella di cingere la spada per Gerusalemme, per la Terra Santa, per quel Sepolcro vuoto che è la prova della resurrezione di Cristo (sembra anche un'allusione alle discordie, interne, romane, per cui Agnese Colonna «abbatte i fieri lupi», XXVII 10). *questa anticha madre*: sempre Virgilio, *Aen.* III 96, «Antiquam exquirite matrem» (Vellutello), con un deittico d'avvicinamento e d'affetto. *belle ... leggiadre*: dittologia tipicamente femminile in varie parti del Libro, CXIX 95, CCXVIII 1, CCLXVIII 45, CCCXXIII 62; qui adattata alle *cagion(i)* per un di piú di partecipazione e d'affettività.

[VI]. 76. *per arricchir ... thesauro*: per arricchire te stesso [verbo neutro per medio] del gran tesoro del sapere. Sul modello dei libri sapienziali, dove infinito è il tesoro di Sapienza, «Infinitus enim thesaurus est hominibus» (*Sap* VII 14; *Eccli* XX 32-33, XLI 17). La voce *thesauro*, latineggiante e provenzaleggiante, in rima preziosa anche in CCLXIX 5, con la variante morfologica «bel thesoro | di castità» nell'ultimo sonetto delle rime 'in vita', CCLXIII 13; similmente in una canzone attribuita a Cino da Pistoia, *Naturalmente ogni animale*, 28-29: «ma quel ch'è valoroso, un bel tesauro | d'alta memoria ammassa» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 105). Della inestinguibile sete di sapere di Giacomo Colonna, fin da giovane immerso «omnibus ferme studiorum fontibus», parla Petrarca nella lettera consolatoria per la sua morte indirizzata al cardinale Giovanni (*Fam.* IV 12, 7).

77. *volte ... moderne carte*: tu che hai voltate le pagine degli scrittori antichi e moderni, cfr. v. 102. Luogo parallelo in *Tr. Cup.* IV 12: «o per antiche o per moderne carte», cfr. XL 6; Claudiano, *Stil.* III 182-85: «Nec tamen ingratum nec, qui benefacta referre | nesciat, hunc credas populum. Si *volvere priscos* | *annales* libeat: quotiens hic proelia sumpsit | pro sociis!» [vv. 82-83] (Velli, *Dante di Francesco*, p. 193, nota 6).

78. *volando al ciel ... soma*: sollevandoti verso l'alto con tutta la pesantezza del corpo (in virtú dello *spiritus sapientiae* evocato al v. 76). La *terrena soma* (cfr. nota a XXIII 139) corrisponde al gravame corporeo e *terreno incarco* di XXXII 7, cfr. CCCLX 137.

79-83. *sai ... fu cortese*: conosci quante volte Roma fu generosa, prodiga [*cortese*, cfr. CXXVIII 10, CCVII 16] del suo sangue nel vendicare i torti altrui, le ingiurie fatte agli alleati [«sudditi e confederati suoi», Daniello; «quotiens hic proelia sumpsit | pro sociis» di Claudiano, nota al v. 77], dal regno di Romolo figliuolo di Marte [secondo Livio; *De viris*, I 3] fino al grande Cesare Augusto, che per tre volte in trionfo ornò la testa con la corona d'alloro («honor d'imperadori» oltre che di poeti, cfr. nota a CCLXIII 1-2), come racconta Svetonio, *Aug.* XXII 10. Su un ricordo di Virgilio, *Aen.* VIII 714-15: «At Caesar, triplici invectus Romana triumpho | moenia» (Daniello). Anche il segmento *ornò la chioma* è un rinvio al sonetto omotematico che precede, XXVII 1-2: «la chioma | co la corona del suo antiquo adorna».

84-87. *et or ... di Maria?*: ed ora, ora che la città di Romolo e di Augusto è il

centro della cristianità, perché Roma non sarà, non solo generosa come allora fu, ma riconoscente e riverente verso Cristo per vendicare le empie ingiurie [*dispietate*, in antitesi a *pia*] inferte dagli infedeli ai luoghi santi. *conoscente et pia*: simili dittologie aggettivali in CXXVIII 85, CCVI 17, CCCLXVI 61.

88-89. *nemica parte ... difese*: la parte dei nemici di Cristo, destinata alla sconfitta, perché senza la protezione divina «non val difesa humana» (CCLXX 79).

90. *se Cristo ... contraria schiera*: ricordo di san Paolo, *Rom* VIII 31, «si Deus pro nobis, quis contra nos?» (Daniello).

[VII]. 91-93. *Pon' mente*: considera, guarda; così in CCVII 33, CCCV 3, CCCLXVI 69 e v. 94 («et vedrai»). *Xerse ... a la marina*: Serse, che per mettere piede sulle sponde d'Europa (*nostri liti*), oltraggiò il mare (l'Ellesponto, «là 've passò Serse | ... intra Sesto e Abido», *Purg.* XXVIII 71-74) con ponti (di barche) mai visti prima (*novi*), secondo quanto racconta Orosio, *Hist.* II 10. Richiamo alla guerra di Serse contro i Greci, iniziata da Dario, che finì miseramente con la sconfitta di Salamina (v. 96), nonostante l'imponenza della flotta persiana. Nella fattispecie il punto di partenza è una «similitudine-ecphrasis» di Claudiano, *Ruf.* II 120-23: «Haud aliter Xerxen toto simul orbe secutus | narratur rapuisse vagos exercitus amnes | et telis umbrasse diem, cum classibus iret | per scopulos *tectumque pedes contemneret aequor*» [«fece ... oltraggio a la marina»] (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 22, nota 22); *Epyst.* III 4, 34-35.

94-95. *vedrai*: risponde a *Pon' mente* del v. 91. *ne la morte ... perse*: tutte le donne persiane vestite a lutto per la morte dei mariti; *a brun* risponde alla «veste negra» della Morte (CCLXVIII 82), non senza che l'aggettivo *perse* attiri equivocamente quella tonalità nero-violetta che avvolge l'*incipit* della canzone che segue «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi» (XXIX), insieme al cromatismo del mare «tinto in rosso» (v. 96).

96. *tinto in rosso*: insanguinato, come «l'Arbia colorata in rosso» di *Inf.* X 86; Orazio, *Carm.* II XII 2-3 (Castelvetro).

97-99. *non pur ... t'empromette*: non soltanto [*pur*] questo scacco subito dall'infelice popolo persiano a Salamina ti promette vittoria; *infelice* perché nemico di Dio e senza lume.

100-1. *Marathona*: dove Milziade sconfisse l'esercito di Dario re di Persia e padre di Serse, cfr. *Tr. Fame* II 28. *le mortali strette*: il passo delle Termopili (una specie di Roncisvalle dell'antichità), difese con poche truppe e fino alla morte da Leonida [«il leon» re di Sparta, con *interpretatio nominis*: «chiamalo leone sí per la grande prodezza et sí perché suona premesso al suo proprio nome», Marsili] contro lo sterminato esercito di Serse. Si veda la rassegna degli eroi greci nel frammento *Tr. Fame* Ia 154-56: «Leonida, e 'l tebano Epaminonda, | Milciade e Temistocle, che i persi | cacciar di Grecia, vinti in terra e 'n onda»; *Tr. Fame* II 22-24.

102. *altre mille*: rovine (v. 97), disfatte, sconfitte dei popoli orientali. *ascoltate et lette*: la stessa formula nella frottola attribuibile a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, 7-8: «Fole latine e greche | ho molte udite e lette»; coppia formulare «che pare ascendere ad una certa tradizione di letteratura antologica-aneddotica latina, quale ad esempio Aulo Gellio» (Pancheri, *Frottola dispersa*, p. 140, che cita *Noct. Att.* I XXV 13, V XIV 3, nonché il Petrarca 'compilatore' di *Rer. mem.* IV 58, 1; anche *Fam.* III 22, 1: «sic est, ut audieram vel legeram»); di fatto la variante *audire* dell'antico italiano è tipica nell'evocazione di *auctoritates* (*Inf.* XXIII 142-44), come nella canzone-frottola *Mai non vo' piú cantar*: «Fetonte odo che 'n Po - cadde, et morio» (cfr. nota a CV 20).

103-4. *perché inchinare ... la mente*: per la qual cosa si deve [*convene*, cfr.

XXV 14, ecc.] inchinare davanti a Dio in atti e col cuore; cfr. XXVI 4. Secondo l'immagine ricorrente anche nella canzone alla Vergine, nota a CCCLXVI 63.

105. *che ... a tanto bene*: Dio che riserva la tua vita a tanto bene «di sí giusta e santa impresa» (Gesualdo); cfr. LXXII 23-24; Lucano, *Phars*. II 66: «servatosque iterum bellis civilibus annos» (Santagata).

[Congedo]. 106. *Tu vedrai*: apostrofe alla canzone (v. 107), secondo lo stile dei congedi, cfr. XXIII 161, LXXI-LXXIII, CXIX, CXXV, CXXVI, ecc. *onorata riva*: la sacra riva del Tevere. Su questo segmento probabilmente la congettura del Marsili circa una destinazione veneziana: «*honorata riva*, cioè il Rialto di Vinegia, dove era quel tale a cui scrive, o *riva* chiama qualunque altra parte d'Italia è in su la marina, et dice *honorata* per li triumphi et le vittorie là riportate di tutto il mondo».

107-8. *ch'agli occhi ... o fiume*: luoghi che né mare né monte né fiume nascondono e sottraggono al mio sguardo, ma che «solo Amor» cela e tiene lontani. Sono gli stessi 'impedimenti', raddoppiati in gran cumulo, che fanno barriera alla visione desiderata nel sonetto ad Orso dell'Anguillara, già destinatario di XXVII: «Orso, e' non furon mai *fiumi* né stagni, | né *mare*, ... | né di muro o di *poggio* o di ramo ombra, | ... | né altro impedimento, ond'io mi lagni, | ... | quanto d'un vel...» (XXXVIII 1-7; XXXVII 41-43); cfr. CCXXX 2 e CLIII 2, CCLXXVII 13, nota a CCC 3.

109. *ma solo Amor*: ma soltanto la donna-Amore «cela e contende» ai miei occhi la visione dell'Italia e di Roma. *del suo altero lume*: con quella «luce divina» e quel «raggio altero», o *lume altero* nella prima soluzione degli scartafacci, che designa gli occhi lucenti della donna del Libro nel sonetto *Non d'atra et tempestosa* (CLI 5 e 6), con tutta l'ambiguità petrarchesca intorno al *dulce lumen* sapienziale di occhi tanto inquietanti; la stessa «luce altera | di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace» di CCXX 12-13; cfr. XI 14; LXXII 2.

110. *piú m'invaghisce ... incende*: piú mi attira quanto piú mi brucia (come la farfalla ipnotizzata dalla luce, che sperimenta la «vertú ... che 'ncende», nel sonetto *Son animali*, XIX 7).

111. *né natura ... costume*: e la natura non può contrastare la consuetudine. La tensione tra *natura* e *costume* è la stessa del sonetto *La gola e 'l sonno* (cfr. nota a VII 4), che qui probabilmente intercetta il dissidio tra la naturale disposizione (che porterebbe il poeta italiano in Italia insieme alla canzone) e l'*habitus* dell'*amator sapientiae* (cui allude l'*altero lume* con tutte le sue implicazioni). Su *natura* bene il Marsili: «potevasi dire natural cosa che tu, come italiano, desideri di vedere et abitare tuo paese; re(sponde) che usanza è piú forte che natura». Motivo riconducibile ancora a Claudiano, *Theod*. (XVII), 185: «nec me, quid valeat natura fortior usus | praeterit...» (Velli, *Dante di Francesco*, p. 193, nota 6; *Epyst*. I 14, 51; *Buc. carm*. I 52), e anche a Cicerone, sia pure in senso inverso nelle *Tusculanae* V XXVII 78: «Numquam naturam mos vinceret (est enim ea semper invicta)».

112. *movi*: muoviti, vai (sempre detto alla canzone mandata in Italia). Cosí Monte Andrea, *Ai, Deo, merzé*, 81: «Ma or ti movi, mia canzon novella»; *Inf*. II 67 (Santagata). *l'altre compagne*: le altre canzoni (di materia amorosa), «l'altre mie canzoni che parlano d'amore di donna» (Marsili, il primo commentatore a decrittare le *compagne*), che non vanno perdute di vista (*non smarrir*), alle quali questa canzone appunto s'accompagna e s'accorda nel nome di «Altr'amor» (sestina CXLII 37). Similmente, ma per ragioni formali piú forti, la seconda *cantilena oculorum* è chiamata dantescamente «sorella» delle altre due (LXXII 76).

113-14. *non pur sotto bende ... Amor*: Amore non sta soltanto sotto il vela-

me che copre le canzoni di materia amorosa (con richiamo alla polivalenza della Donna-Poesia-Filosofia di tutto il *Canzoniere*, cfr. introduzione alla ballata XI; nota al v. 109); lo stesso Amore, che *unum est*, cantato solitamente sotto benda può essere senza benda, sbendato, come in questo testo, che è a suo modo una canzone amorosa (di *pietas*, di *charitas*), ma in chiaro (a differenza della cosiddetta canzone della Gloria, ad esempio, portatrice d'un messaggio cifrato, d'una «ragion ... obscura», CXIX 106-9). Quest'interpretazione, contro le *bende* come puri «ornamenti femminili» di tutti i commentatori, s'appoggia alla canzone di Dante *Doglia mi reca*, alla quale l'autore fa indubbio riferimento: «ché rado *sotto benda* | parola oscura giugne ad intelletto» (vv. 57-58), dove la *benda* risponde a «sotto 'l velame de li versi strani» di *Inf.* IX 63, al diradabile *velo* di *Purg.* VIII 18-21, nonché all'immagine di Eva che «non sofferse di star sotto alcun velo» (*Purg.* XXIX 27). Utile appoggio a quanto sopra anche il passo del *Paradiso* dove Dante elabora il motivo paolino del *velamen* in quel *velo* di «luce viva» che lo abbaglia, come l'«altero lume» del testo avvolge il poeta del suo fulgore (vv. 109-10): «Come súbito lampo che discetti | li spiriti visivi ... | cosí mi circunfulse luce viva, | e lasciommi *fasciato di tal velo* | del suo fulgor, che nulla m'appariva» (*Par.* XXX 46-51). *si ride et piagne*: evocazione di Amore come stato conflittuale, fluttuante per una legge «obliqua» (*Tr. Cup.* III 148) tra gioia e dolore, speranza e paura (I 6), dolcezze e amarezze, miele ed assenzio (*Tr. Cup.* III 187), secondo il motivo (classico) richiamato nella canzone di nostalgia *Di pensier in pensier*: «et come Amor l'envita, | or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (cfr. nota a CXXIX 8; CLII 3, CCLII 1-2); Dante a Cino, *Io sono stato con Amore insieme*, 3-4: «e so com'egli affrena e come sprona, | e come sotto lui si ride e geme», da cui l'elenco anaforico delle *fluctuationes* amorose di *Tr. Cup.* III 148-87.

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
non vestí donna unquancho
né d'òr capelli in bionda treccia attorse,
sí bella com'è questa che mi spoglia
d'arbitrio, et dal camin de libertade
seco mi tira, sí ch'io non sostegno
alcun giogo men grave.

Et se pur s'arma talor a dolersi
l'anima a cui vien mancho
consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse,
rappella lei da la sfrenata voglia
súbita vista, ché del cor mi rade
ogni delira impresa, et ogni sdegno
fa 'l veder lei soave.

Di quanto per Amor già mai soffersi,
et aggio a soffrir ancho,
fin che mi sani 'l cor colei che 'l morse,
rubella di mercé, che pur l'envoglia,
vendetta fia, sol che contra Humiltade
Orgoglio et Ira il bel passo ond'io vegno
non chiuda, et non inchiave.

Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi
nel bel nero et nel biancho
che mi scacciâr di là dove Amor corse,
novella d'esta vita che m'addoglia
furon radice, et quella in cui l'etade
nostra si mira, la qual piombo o legno
vedendo è chi non pave.

Lagrima dunque che dagli occhi versi
per quelle, che nel mancho
lato mi bagna chi primier s'accorse,
quadrella, dal voler mio non mi svoglia,
ché 'n giusta parte la sententia cade:

per lei sospira l'alma, et ella è degno
che le sue piaghe lave.

Da me son fatti i miei pensier' diversi:
tal già, qual io mi stancho,
l'amata spada in se stessa contorse;
né quella prego che però mi scioglia,
ché men son dritte al ciel tutt'altre strade,
et non s'aspira al glorïoso regno
certo in piú salda nave.

Benigne stelle che compagne fersi
al fortunato fiancho
quando 'l bel parto giú nel mondo scórse!
ch'è stella in terra, et come in lauro foglia
conserva verde il pregio d'onestade,
ove non spira folgore, né indegno
vento mai che l'aggrave.

So io ben ch'a voler chiuder in versi
suo laudi, fôra stancho
chi piú degna la mano a scriver porse:
qual cella è di memoria in cui s'accoglia
quanta vede vertú, quanta beltade,
chi gli occhi mira d'ogni valor segno,
dolce del mio cor chiave?

Quanto il sol gira, Amor piú caro pegno,
donna, di voi non ave.

Questa canzone *Verdi panni*, vicina a due sestine, una consecutiva come indizio esterno di parentela (XXX) e l'altra strategicamente allontanata nello spazio del Libro (XXII), dà della stessa forma-sestina una variante ancora piú raffinata, risolutamente tesa a verbalizzare la realtà contraddittoria d'una donna salvifica che è anche causa di *amaritudo* e di malattia, che allontana dal «camin de libertade» mentre mostra che «men son dritte al ciel tutt'altre strade» (vv. 5-6, 40). Il verso d'apertura della sesta stanza, «Da me son fatti i miei pensier' diversi» (v. 36), contenente un forte livello di conflitto dopo il quale la canzone si apre ad una «loda» intera (strofe VII-VIII, piú congedo), è un verso-guida dichiarante che lo stile della lode («So io ben ch'a voler chiuder in versi | suo laudi, fôra stancho...», vv. 50-52), di per sé stilnovistico e dantesco, sarà mescolato a una definizione di Amore come perdita di sé, estraniamento permanente. A questo scopo il poeta adotta uno strumento tecnico enigmatico, ciclico, pari alla

tormentosa ricerca di se stesso; progetta una canzone (e dentro la canzone ciascuna stanza) con la progressiva negazione e il finale ribaltamento d'ogni querela iniziale, lentamente mediando gli opposti: una *quête* interiore verbalmente marcata da parole rilevate e 'aspre' collocate in posizioni estreme, disperate, nonché dal recupero di modelli metrico-formali antichi, trobadorici, in varianti complesse e inusitate. La canzone è infatti formata di stanze *unissonans* alla maniera provenzale (*coblas doblas* invece nella non meno misteriosa canzone-*escondich* CCVI, *S'i' 'l dissi mai*), cioè con rime costanti attraverso l'intero componimento, come in numerati esempi dei Siciliani (Notaio, Rinaldo d'Aquino, Stefano Protonotaro, Jacopo Mostacci), di Guittone e dei poeti siculo-toscani; ma in piú la strofe non ha consonanze di rime all'interno, è una «stantia sine rithimo» come quella della sestina (*De vulgari* II XIII 2), formata di sei versi 'sciolti' o *rims dissolutz*, come questa di sette; in piú ancora, per tenebroso virtuosismo, sul telaio delle sette rime esterne (prevalentemente forti, biconsonantiche), Petrarca intesse l'ordito di altre due rime interne al ternario del quarto verso (in *-ella*) e al quinario del sesto (in *-ira*), che anch'esse si ripetono in tutte le strofe. A un qualche modello di Arnaut Daniel sospinge lo stesso verso incipitario «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi...», che il sagace antipetrarchista Alessandro Tassoni collega all'*incipit* gremito di suoni e di sostanze in un intarsio allitterante «Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs, | vergiers, plais, plans, tertres e vaus» di Arnaut, evocato con simile policromia e paratassi nel quarto *Triumphus Cupidinis*, forse col filtro visivo della primaverile «rivera» di Matelda (vv. 122-23; *Purg.* XXVIII 55-56). Qui della variopinta primavera danielina resta soltanto l'alone, con questo centrale colore vermiglio coincidente col *sanguigno* di Francesca, dove il lemma è giusto a contatto con la tonalità impura nero-violastra di *perso* («che visitando vai per l'aere perso | noi che tignemmo il mondo di sanguigno», *Inf.* V 89-90), essendo tutto questo paesaggio interiore volto al buio e fin dall'inizio segnato dal dramma di parole opache in faticosa ricerca di quella luminosa *beltade* che circolarmente alla fine è promessa e «pegno» di Verità (vv. 54 e 57). Tuttavia, pur nella discordanza emotiva, le *coblas* di Arnaut sono ugualmente *unissonans*, i versi 'sciolti' (sempre sette) in alternanza di *décasyllabes* e di *octosyllabes*, come qui di endecasillabi e settenari, con una *tornada* di tre versi (gli ultimi tre) come qui di due (gli ultimi due); la stessa struttura nell'altra archetipica canzone del bue e della lepre, del lauro e del ginepro *Ans que sim reston de branchas*, con la sola differenza che il verso breve è piú breve. Lo stesso schema ha poi la grande canzone di Arnaut *L'aur'amara*, piena di echi torbidi e invernali, a prezzo di leggerla come l'hanno letta i vecchi filologi (Bartsch, Appel, Jeanroy, poi Martín de Riquer, *Trovadores*, II, pp. 624-27), formata da sei *coblas unissonans* con sette *rims dissolutz* e con un congedo di tre versi, esattamente come le altre due del grande Fabbro della parola oscura, con in piú un sistema fisso di rime all'interno del verso che si ripetono nello stesso ordine e misura nelle altre stanze in un imponente flusso di suoni. Cosí è probabile che Petrarca lavori sulle tre tastiere delle tre canzoni di Arnaut, mescolando nel dolce e nell'amaro il loro cromatismo con l'intelligenza d'un potente intreccio armonico sul quale combinare nuovi personali registri in uno stile poetico *clus*, limitrofo ma non estraneo alla grande esperienza metrica della sestina. Il che incoraggia a considerare la fase 'petrosa' filtrata da Arnaut negli anni avignonesi, con particolare riguardo alla datazione privilegiata '1334' offerta dalla sestina *Giovene donna* che segue nel Libro (XXX). A rifinire il quadro d'un solitario trapianto italiano d'una forma metrica unica e 'firmata', sarà da osservare che, come la partitura di suoni continui è tutta significante, e come la lacerazione del tessuto sintattico grida

il morbo dell'anima nella figura di violenti iperbati, cosí anche la combinazione della stanza al puro livello numerico è forse ugualmente avversa e negativa. I sette versi e le nove rime dànno infatti un'associazione di per sé opprimente e pericolosa, perché, sulla scorta d'un astrologo antico, il sette e il nove sono numeri infausti alla vita dell'uomo, come Petrarca scrive al Boccaccio il giorno del compleanno (Pavia, 20 luglio 1366), quasi meravigliandosi d'aver compiuto i suoi sessantatre anni, stante che sette e nove sono perniciosi di per sé e tanto piú se moltiplicati tra loro (*Sen.* VIII 1).

Canzone di otto stanze unissonanti di sette versi, endecasillabi e settenari, con rime interne nella quarta e nella sesta sede, secondo la formula $AbC(d_3)EF(g_5)Hi$; congedo di due versi, che ripete lo schema degli ultimi due della *cobla*. Consonanza di A con C, *-ersi*, *-orse*, e assonanza di E con g, *-ade*, *-ave*. Secondo il modello prevalente di Arnaut le parole in rima sono di stanza in stanza legate tra loro in un sistema di relazioni foniche, qui non aperto a quasi nessuna defezione delle sette piú due rime della canzone: rime *caras*, ricche (quasi tutta la rima E in *-tade*, con la variante complicata *strade*), derivative, equivoche o in rapporto paronomastico, particolarmente intenso nella sede interna, già di per sé eccezionale (cfr. CV, CXLIX, CCVI, CCCLXVI).

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 213-14; Grubitzsch-Rodewald, *Imitationstechnik*, pp. 135-57; Spongano, *Petrarca tentato di morire*, pp. 55-65; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 177-85; Pulsoni, *Tecnica compositiva*, pp. 47-49.

[I]. 1. *Verdi panni*: anche all'inizio della consecutiva sestina *Giovene donna* il *verde* dà una giuntura allitterante col secondo verso, là con *vidi*, qui con *vestí* (richiamo intertestuale). Castelvetro ricorda che il verde è il colore delle donne giovani (XII 6, XXX 1; Dante, sestina *Al poco giorno*, 25 e 38); qui mediante asindeto sono messi in campo due colori (verde e sanguigno: verde in natura, fuoco e fiamma nello spirito) e due stati del colore, tra l'intero e il virato (*oscuri o persi*), non senza il chiarore che viene dopo dall'oro dei capelli (v. 3). *sanguigni*: di «colore ... sanguigno» è anche la veste giovanile di Beatrice nella prosa della *Vita Nuova* (II 3, XXXIX 1), cui risponde il «color di fiamma viva» del quale Beatrice è vestita in *Purg.* XXX 33. Implicazione verbale con le «onde sanguigne» di XXVIII 56. *persi*: tonalità descritta da Dante, «Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina» (*Conv.* IV XX 1-2), commentando la canzone *Le dolci rime*, 109-10: «Dunque verrà, come dal nero il perso, | ciascheduna vertute da costei». L'oscillazione *oscuri o persi* sta probabilmente ancora con la tensione cromatica dantesca «buia assai piú che persa» (*Inf.* VII 103), «tinto [cioè tinto di nero] piú che perso» (*Purg.* IX 97); cfr. nota a XXVIII 95.

2. *non vestí donna*: probabile dissociazione d'un *topos* occitanico, quale si configura in Arnaut Daniel: «De part Nil entro c'a Sanchas | genser no·s vest ni·s despuelha» (*Ans que sim*, 36-37). La dittologia verbale *vest ... despuelha*, che indica la ritualità dell'esistente in rapporto alla lode della bellezza, è separata da Petrarca, che impiega *vestí* nella funzione fisica originaria, mentre *mi spoglia* è adibito ad uno stato dell'anima, accompagnato dal potente *enjambement* dei vv. 4-5. Anche Virgilio, *Aen.* IX 179-80, parlando della bellezza di Eurialo, «quo pulchrior alter | non fuit ... neque induit arma» (Daniello). *donna*: bisillabo da sestina, ripreso circolarmente nel congedo (v. 58) e in posizione interna in XXX 1. Qui il lemma è esaltato in posizione prolettica rispetto a *sí bella* del v. 4 nel generale iperbato d'apertura; cfr. vv. 25-26, 30-32, ecc. *unquancho*: mai fino ad ora; LXXII 46, LXXXII 1, CXXV 54, CCXXVIII 8.

3. *d'òr capelli*: quei capelli d'oro annunciati in XII 5, ora sciolti ora attorti in nodi e trecce che misurano il tempo (terzine di CXCVI).

4-5. *sí bella*: da riferire a *donna* (v. 2), con sospensione analoga, e similmente motivata, a quella di Dante, *Al poco giorno*, 15-16: «perché si mischia il crespo giallo e 'l verde | *sí bel*, ch'Amor lí viene a stare a l'ombra» (De Robertis, *Memoriale*, p. 20). *mi spoglia | d'arbitrio*: forte lacerazione del tessuto sintattico (*enjambement*) a sottolineare la privazione della libertà di decidere; forse su rintocco della canzone del mal d'amore di Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, 33-34: «madonna che mi spoglia | di coraggio e di fede»; anche Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica vanitate*, 8-9: «e lei spogliasti | di savere e di bene» (Santagata); cosí in LXXI 74-75: «mi spogliate immantanente | del ben»; cfr. CXXV 15, nota a CCCLX 43-44; *Tr. Cup.* I 75; Cino, *Meuccio, i' feci*, 10. *arbitrio*: libero arbitrio, come in Guittone, *O cari frati miei*, 7-13: «Che se descrezïone, | arbitro, poder, cor, senno e vertute | noi fue dato in salute, | a nostra dannazion lo convertemo; | ché tutto adessa avemo | fatta descrezïon malvagio ingegno, | arbitro, servo di peccato tutto...». *libertade*: la libertà da Amore, evocata ad inizio della canzone *Nel dolce tempo*, XXIII 5. Verso di forti risonanze, «*d'*arbitrio ... *dal* ... *de* libert*ade*».

6-7. *seco mi tira* ... *men grave*: mi trascina con sé, di modo che, cosí soggetto, non tollero altro giogo che sia meno grave di questo; ossia, fuor di litote: il giogo che porto per me è leggero. Ricordo di *Mt* XI 30: «Iugum enim meum suave est, et onus meum leve» (Gesualdo, Benavides, poi il solo Castelvetro); per cui Agostino, *Conf.* IX 1 1: «Sed ubi erat tam annoso tempore et de quo imo altoque secreto evocatum est in momento liberum arbitrium meum, quo subderem cervicem *leni iugo tuo* et umeros *levi sarcinae tuae*, Christe Iesu...?»; passo di Matteo citato da Agostino anche nel trattato *De vera religione*, laddove si parla del giogo (sacro) al quale chi è soggetto non fa resistenza (XXXV 65). Per l'immagine anche classica (ovidiana) del giogo cfr. XXVIII 62, LXXIX 6, CXCVII 3, CCIX 7, CCLXX 1, CCCLX 38; *Tr. Pud.* 1.

[II]. 8. *s'arma*: come a una guerra. Intenzionale gioco fonico con *anima* ad attacco del v. 9 (in rapporto speculare a *Verdi-vestí* della prima *cobla*, vv. 1-2), forse avvalorato dal contatto col provenzale *arma* = anima, una delle parole-rima della sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler*. Altro *enjambement* rincarato da quello dei vv. 9-10. Il contenuto della stanza è il seguente: e se anche l'anima talvolta si predispone a dolersi del giogo [v. 7], l'anima che non sa cosa decidere quando [*ove*] la sofferenza la spinge nel dubbio [*l'adduce in forse*], l'improvvisa visione di lei la richiama indietro dallo sfrenato desiderio di *dolersi*, perché quella vista mi cancella dal cuore ogni delirante proposito [*delira - impresa*], e rende soave ogni rancore.

9. *vien mancho*: viene meno; cfr. XVI 4.

10. *in forse*: alcuni interpretano «in pericolo di vita»; ma è situazione di fluttuante incertezza anticipata già da «vien mancho | consiglio»; si veda il verbo *inforsare* in CLII 4; *Tr. Mor.* I 58-59.

11. *rappella - lei*: richiama l'anima, soggetto *súbita vista*; cfr. CCVI 58. *sfrenata voglia*: in sintonia col «folle ... desio» nella metafora del cavallo senza freni nell'*incipit* del sonetto VI, nonché con lo «sfrenato ardire» di XXIII 143.

12. *del cor mi rade*: mi erade dal cuore (nel campo metaforico della scrittura); *Inf.* XXXIII 127-28.

13. *delira - impresa*: delirante, folle proposito (che raddoppia la «sfrenata voglia», con in piú la frattura posta dell'*enjambement* orizzontale). Altro forte gioco allitterante *rade* | ... *delira* (quasi un bisticcio per anagramma a cavallo dei due

versi, con *delira* latinismo hapastico), speculare a quello della prima stanza (v. 5).

14. *'l veder*: soggetto, replica a contatto la *vista* del v. 12. L'iperbato in chiusura di stanza accompagna stilisticamente il rovesciamento del pensiero iniziale.

[III]. 15. *Di quanto*: è retto da *vendetta fia* (v. 19), con forte prolessi. *sofersi*: ho sopportato.

16. *et aggio ... ancho*: e di quanto sopporterò ancora (futuro analitico); cfr. CXXXV 40-41.

17. *fin che mi sani ... morse*: finché mi guarisca colei che ferí il mio cuore. Per *mordere* si richiama Ovidio, *Heroid.* XIII 30: «pectora ... momordit Amor» (Vellutello); Dante, *Amor, da che convien*, 75: «per che l'armato cor da nulla è morso»; *Cosí nel mio parlar*, 32: «co li denti d'Amor già mi manduca» (non senza implicazione con l'altra variante folkloristico-letteraria del cuore mangiato del sonetto *A ciascun' alma*, primo della *Vita Nuova*). Per il rapporto complementare dei verbi *sanare* e *mordere* è stato richiamato (Castelvetro) il diffusissimo *topos* anche trobadorico della lancia di Peleo, che ferisce e che risana al secondo colpo; cosí nel sonetto extravagante a Sennuccio del Bene *Quella ghirlanda*, 5-6: «Vedestú l'atto e quelle chiome conte, | che spesso il cor mi mòrde e mi risana?» (Solerti, XXXII; cfr. LXXV 1-2, CLXIV 11, CXXIV 5-8; con l'ulteriore variante sul tema data dalla tensione parallela dei verbi *ungere* e *pungere* o *pungere* e *molcere*, per cui note a CCXXI 12 e CCCLXIII 9). Non è escluso che l'arma mortale in filigrana non sia tanto una lancia quanto un «dolce veneno»; il morso d'una vipera, secondo l'omeopatia antica, si cura soltanto con una vipera (o una sua parte come la testa) applicata alla ferita (Plinio, *Nat. hist.* XXIX 21); questa l'immagine che sembra sottostare al sonetto delle «varietati», CLII 5-8: «Se 'n breve non m'accoglie o non mi *smorsa* [mi libera dal morso precedentemente inflitto], | ma pur come suol far tra due mi tene, | per quel ch'io sento al cor gir fra le vene | dolce veneno, Amor, mia vita è corsa». Non a caso in Jacopone la stessa lingua velenosa di Bonifacio che ha dato la ferita (la scomunica) è la sola che può cancellare la piaga (con l'assoluzione: nel «trattato» *O papa Bonifazio*, 5-12); allo stesso modo, per l'affinità dei risultati, dentro il quadro d'infinite varianti che teorizzano le cure omeopatiche, Dante genialmente associa il tema della lancia di Peleo con quello del morso dell'aspide: «Una medesma lingua pria mi morse, | sí che mi tinse l'una e l'altra guancia, | e poi la medicina mi riporse; | cosí od'io che solea far la lancia | d'Achille e del suo padre esser cagione | prima di trista e poi di buona mancia» (*Inf.* XXXI 1-6).

18. *rubella - di mercé*: ribelle a ogni sentimento di misericordia. Analogamente in *Tr. Cup.* III 131-32: «cosí selvaggia e rebellante suole | da le 'nsegne d'Amore andar solinga». *che pur l'envoglia*: lei che continua a riempire il mio cuore di desiderio.

19. *vendetta fia*: la «vendetta» sarà quella della donna legata a sua volta «con maggior catena», secondo l'*explicit* del sonetto VIII. *sol che*: purché. *Humiltade*: la sottomissione dell'amante, cfr. XXIII 104; CLXXIX 7-8.

20. *Orgoglio et Ira*: binomio che regge due verbi al singolare; a meno che, insistendo nella separazione di tutti gli oggetti del discorso, non si debba riferire *chiuda* a *Orgoglio* e *inchiave* a *Ira*, con progressione nella sostanziale sinonimia. *il bel passo*: è il *varco* o l'*entrata* (LXXXIV 5-6) degli occhi, attraverso i quali stilnovisticamente passa Amore (Vellutello, Gesualdo, Daniello; per Castelvetro, poi Chiòrboli, si tratta invece del cammino dell'umiltà). Non a caso l'aggettivo *bel* che connota il *passo* è iterato a contatto sempre per indicare gli occhi, «nel bel nero et nel biancho» (v. 23, cfr. CCLXX 46-49). *ond'io vegno*: attraverso il quale giungo.

21. *inchiave*: serri a chiave, con messaggio in crescendo rispetto a *chiuda* (Carducci, non bene, «inchiodi»).

[IV]. 22. *l'ora e 'l giorno*: il tempo dell'innamoramento, evocato secondo il modulo della benedizione di XIII 5-6 e LXI 1-4. A questo binomio in funzione di soggetto va aggiunto *quella* del v. 26 (nella consecuzione: «l'ora e 'l giorno e quella ... furon novella radice d'esta vita che m'addoglia»), con violenta lacerazione del tessuto sintattico (iperbato) corrispondente alla lacerazione del pensiero. *ch'io ... apersi*: nel quale aprii gli occhi per guardare. Lo stesso aprire gli occhi del primo uomo nel sonetto *Deh porgi mano*: «Forma par non fu mai dal dí ch'Adamo | aperse li occhi in prima» (cfr. nota a CCCLIV 13); e anche: «le note non fur mai, dal dí ch'Adamo | aperse gli occhi, sí soavi et quete» (CLXXXI 7-8, cfr. CLXXXVIII 3-4); di qui l'immagine del poeta nuovo Adamo che *in medio paradisi* vede la nuova Eva, che è *radix amaritudinis* (vv. 25-26). Per il polivalente *ch(e)* dell'antico italiano cfr. III 1: «Era il *giorno ch'al* sol si scoloraro». Rima ricca con *persi*, v. 1.

23. *nel bel nero ... biancho*: negli occhi della donna. *Loci paralleli*: «soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho | volgete il lume in cui Amor si trastulla» (LXXII 50-51); «quel raggio altero | del bel dolce soave bianco et nero» (CLI 6-7); ballata extravagante tràdita dall'apografo Casanatense 924 *L'amorose faville*, 8-10: «se non ch'Amor dal bel viso lucente | si fa mia scorta et infallibil segno, | mostrandosi nel bel nero e nel bianco» (Solerti, X); anche Cino nel sonetto epistolare *Dante, quando per caso*, 12: «Ma prima che m'uccida il nero e il bianco», sempre sul tema del «desio amoroso ... che nascer fanno gli occhi».

24. *che mi scacciâr ... corse*: i begli occhi, intercettati dal nero e dal bianco (con dittologia che comporta il verbo al plurale), che «mi scacciarono di colà dove corse Amore, cioè scacciarono me dal cuor mio che Amore occupò immantinente» (Leopardi); cfr. CCLXIV 42-43. Tema stilnovistico della separazione del cuore dall'Io, come nel sonetto *Quante fïate*, dove ricorre lo stesso verbo, «Or s'io lo scaccio...», per la stessa situazione (cfr. note a XXI 9 e 10); XLV 5-7. *di là*: dunque dal cuore, dove è Amore *seductor antiquus*.

25-26. *novella ... radice*: furono il principio di questa vita tormentosa, la radice che germina l'amarezza del vivere. In trasparenza la *radix amaritudinis* di san Paolo (*Hebr* XII 5), che con la complementare *radix sapientiae* (*Sap* III 15; *Eccli* I 6 e 25) entra nella letteratura mariana, come nello Pseudo-Bernardo, *Tractatus ad laudem gloriosae Virginis Matris* (PL CLXXXII, col. 1144): «Radix amaritudinis Eva, radix aeternae dulcedinis Mariae» (Chessa); cfr. CCXXIX 14: «sí dolce è del mio amaro la radice»; CCCXXI 5: «O del dolce mio mal prima radice»; *Inf.* V 124-25: «Ma s'a conoscer la prima radice | del nostro amor...» (Carducci). La separazione grammaticale tra *novella* e *radice* è esaltata dalla rima interna desultoria di *quella* (con *-ella* della sede d_3), quasi compenso fonico allo strappo dell'iperbato. *quella*: allusivamente è sempre l'amata, come in tutta la serie pronominale della canzone, *questa*, *lei*, *colei* (vv. 4, 14, 17), come già nella sestina di Arnaut. *etade*: il nostro tempo. Altra forte frattura del verso *etade* | *nostra* (*enjambement*).

27-28. *si mira*: si specchia. Motivo della donna come specchio di costumi (variante morale dello specchio di bellezza trobadorico e siciliano), come in una lettera di Guittone alla Compiuta Donzella: «credo che piacesse a Lui di poner vo' tra noi per fare meravigliare, e perché fuste ispecchio e miradore, ove se provedesse e agenzasse ciascuna valente e piacente donna e prode omo, schifando vizio e seguendo vertú» (*Lettere*, V, p. 87); cfr. CCCXII 11. Un verbo sinonimico con simile *enjambement* di rallentamento e meraviglia in CLIV 3-4: «nel vivo lu-

me, in cui Natura | si specchia». Il verbo *mira* in rima equivoca nella sede interna al quinario dell'ultima stanza, v. 55. *la qual ... non pave*: chi non teme e trema [*pave*, latinismo morfologico] a vederla è un uomo fatto di piombo o di legno (con altro iperbato). Con *piombo o legno* in forte scorcio sintattico, è richiamato Cavalcanti: «I' vo come colui ch'è fuor di vita, | che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia | fatto di rame o di pietra o di legno» (*Tu m'hai sí piena*, 9-11), cfr. XXIII 80; per il tema CXXVI 53-55, CCCXXXV 1-4. Il gerundio *vedendo* riprende *vista* e *vede* (vv. 12 e 14) e anticipa il tema degli occhi della quinta stanza.

[V]. 29. *Lagrima dunque*: attacco di strofe con andamento ritmico-lessicale-sintattico similare a XXIII 27, «Lagrima anchor non mi bagnava il petto», con ulteriore controcanto tematico. Il contenuto della stanza è il seguente: tutte le lacrime dunque che potrò versare per quei dardi d'amore che, confitti nel fianco sinistro, il mio cuore, primo a risentirne i colpi [*chi primier s'accorse*], bagna di sangue; tutte le lacrime che quest'occhi possono versare non mi fanno disvolere quello che io voglio, perché la condanna a buon diritto cade su quella parte di me che l'ha meritata, cioè sugli occhi: a causa del *vedere* la mia anima sospira dolorosamente, ed è giusto che gli occhi lavino piangendo le piaghe dell'anima.

30-31. *quelle*: va riferito a *quadrella* del v. 32, con altra violenta interruzione sintattica in parte compensata dall'affinità fonica o pseudo-rima in un tessuto pieno di echi interni (cfr. nota al v. 26). *che*: complemento oggetto. *mancho | lato*: dalla parte del cuore (note a CCIX 12, CCXXVIII 1). Già in Peire Vidal Amore ferisce «daus lo senestre latz» (*Nulhs hom non pot*, 21), come in Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, 14: «veggendo morto 'l cor nel lato manco» (Scarano, *Fonti*, p. 270) e in Dante, *Cosí nel mio parlar*, 48: «Elli mi fiede sotto il braccio manco | sí forte» (con la rima *stanco, bianco, manco*, che qui attraversa le strofe IV-VI, vv. 23, 30, 37). Rima equivoca di *mancho* aggettivo con «vien mancho», v. 9. *mi bagna*: con *mi* mediale, soggetto *chi*, cioè il cuore (per altri gli occhi). *primier s'accorse*: clausola identica in fin di verso in XXIII 41, «Qual mi fec'io quando primer m'accorsi», con identificazione dell'Io col cuore, che qui è dato per dissociato.

32. *quadrella*: le stesse frecce dell'*escondich* CCVI 10-11, «Amor l'aurate sue quadrella | spenda in me tutte»; *Par.* II 23. *voler ... svoglia*: intenso gioco etimologico. Il parallelismo con la ballata LIX 3, «del mio fermo voler già non mi svoglia», rivela la genitura danielina della situazione: «que mos volers es tant ferms et entiers | c'anc non s'esduis de celliei ni s'estors | cui encubic al prim vezer s'e puois» (*Sols sui que sai*, 3-5); «qu'ieu non ai cor ni poder que·m descarc | del ferm voler...» (*Si·m fos Amors*, 43-44). Rima derivativa con *voglia* e *envoglia*, vv. 11 e 18.

33. *parte*: la parte attraverso la quale passa Amore, gli occhi. *sententia*: la dura condanna di Amore. Similmente Cino, *Infin che gli occhi*: «Ed io ne son di già chiamato a corte | d'Amor, che manda per messaggio un dardo; | lo qual m'accerta che, senz'esser tardo, | di suo giudizio avrò sentenza forte»; e ancora Cino (o Dante), *Io sento pianger*, 13-14. Per l'andamento ritmico-lessicale di tutto il verso Dante in trasparenza: «giusto giudicio da le stelle caggia», *Purg.* VI 100.

34. *lei ... ella*: da riferire a *parte*. *è degno*: latinismo semantico, sullo stesso piano stilistico di *pave*, v. 28.

35. *le sue piaghe lave*: lavi le sue ferite. Le piaghe dell'anima sono lavate in senso proprio, come tutte le ferite («Et tollens eos in illa hora noctis, lavit plagas eorum», *Act* XVI 33) e in senso figurato («a Iesu Christo ... qui dilexit nos et lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo», *Apoc* I 5).

[VI]. 36. *diversi*: alienati, dissociati, «contrari e nemici» (Daniello), con la-

cerazione anche sintattica dell'intero verso, dove *Da me* e *diversi* stanno ai due capi estremi sia pure nella contraddittoria fusione d'un rapporto allitterante.

37. *tal ... mi stancho*: la persona non nominata, *tal* (esempio paradigmatico di amore interdetto), è Didone, vinta allora [*già*] dal dolore, come ora l'amante, non regge piú (zeugma complicato sintatticamente). Rima equivoca con *stancho* dell'ultima stanza, v. 51.

38. *amata*: perché è la spada-spoglia-reliquia di Enea. Dante, che fa di questo ferro l'arma stessa di Amore nella canzone *Cosí nel mio parlar*, 35-36: «E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra | con quella spada ond'elli ancise Dido» (Castelvetro). *in se ... contorse*: rivolse contro se stessa (altro latinismo lessicale). Rima ricca e derivativa con *attorse*.

39. *né*: e non pertanto. *quella*: è la stessa spada di Didone-Amore, che può tagliare e sciogliere il laccio amoroso («non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia», LIX 17; «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia», CCLXX 61). Cosí Castelvetro (poi Tassoni e Biagioli), mentre per tutti gli altri commentatori *quella* è Laura; Gesualdo, incerto tra le due opzioni, richiama nondimeno la preghiera di Didone alla spada abbandonata: «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat, | accipite hanc animam meque his exolvite curis» (*Aen*. IV 651-52). Piú strettamente il verbo *sciogliere* indica la separazione dal corpo («teque isto corpore solvo», detto di Didone morente, *Aen*. IV 703) mentre la liberazione dagli affanni è implicita in *però* (per questo, per i motivi dolorosi che uccisero Didone).

40. *men son dritte ... strade*: soluzione litotica per indicare la via diritta che porta al cielo (cfr. XIII 13, XXV 5, XXVIII 13-15), «scorto dal chiaro splendore de' suoi begli occhi» (Daniello).

41. *s'aspira*: in rapporto paronomastico con *sospira* ed etimologico con *spira* (vv. 34 e 48). *gloriöso regno*: il regno della gloria eterna.

42. *in piú salda nave*: con una barca piú sicura. La metafora della nave (cfr. XXVIII 6-9) esalta la difficoltà delle strade non segnate, come quelle del mare: «et ambulavimus vias difficiles ... tamquam navis quae pertransit fluctuantem aquam» (*Sap* V 7-10); «Tria sunt difficilia mihi ... Viam aquilae in caelo ... viam navis in medio mari» (*Prov* XXX 18-19).

[VII]. 43. *Benigne stelle*: la congiunzione favorevole degli astri al momento della nascita di madonna, evocata anche in CCCXXV 61-64; cfr. CCXL 12; *Sen*. IX 1: «O iterum te felicem, o felicem diem qui te matris ex utero in lucem edidit et ceu benignum sidus aliquod mundo dedit!» (Baglio). *fersi*: si fecero (la stessa forma in CCLXXIX 12). Nelle stelle *compagne* e felicemente assistenti il ricordo di *Purg*. XXX 111, «secondo che le stelle son compagne» (Daniello), laddove si descrive l'incrocio stellare che presiede alla nascita di Dante. Rima ricca con *soffersi*, v. 15.

44. *fortunato fiancho*: il benedetto ventre della madre.

45. *'l bel parto*: la creatura, come il «parto gentil» è il figlio di Maria nella canzone alla Vergine (CCCLXVI 28). *scórse*: scese come una stella. Rima ricca con *accorse*, derivativa con *corse*, vv. 31 e 24.

46-47. *ch(e)*: la quale creatura. La rima interna di *stella* in sede obbligante è impreziosita a contatto dall'assonanza con *terra* (in clausola al settenario). *et come in lauro ... onestade*: e conserva intatta la nobiltà della sua apparenza, cosí come la foglia dell'alloro si conserva sempre verde (con *onestade* nel significato dantesco di *Purg*. III 11, nonché con il corrispondente aggettivo *onesta* di *Tanto gentile*: «nobile ... nel senso però del decoro esterno», Contini, *Varianti*, p. 163). Per il tema dell'*aeterna viriditas* del lauro incorruttibile si veda XXIII 39-40, XXX 8; Dante, *Io son venuto*, 43-44: «ramo di foglia verde a noi s'asconde | se non se

in lauro...» Qui la rapidità del paragone poggia soprattutto sul *verde*, che sta tanto con la foglia del lauro, sentita analiticamente dentro la già emblematica chioma dell'albero, quanto con la *quidditas* miracolosa della bella creatura che nasce; cfr. XXX 1.

48. *ove*: nell'albero dell'alloro. *non spira folgore*: l'immunità del lauro dalla folgore è evocata nel sonetto *Se l'onorata fronde* (XXIV 1-2) e nell'Ecloga X, 362-63: «Hanc, superum rapido dum fulmine rex quatit orbem, | liquerat intactam, solio veneratus ab alto» (Martellotti, *Laurea occidens*, p. 83; Feo, *Cerere*, pp. 134-35). Il verbo *spira* ha per soggetti sia la folgore sia il vento, per cui è probabile che l'autore intenda velocemente che la folgore è balenata dal vento, secondo le possibilità della fisica antica; Isidoro, *Etym.* XIII IX 2: «vento autem et igni fulmina in nubibus fieri et impulsu ventorum emitti». *indegno*: eccessivo, impetuoso. La rottura del verso mediante altro *enjambement* tra aggettivo e sostantivo, *indegno* | *vento*, accompagna l'innaturalità dell'evento (qui rimosso, ma in atto nel sonetto *Al cader d'una pianta*, CCCXVIII).

49. *che l'aggrave*: che lo sconvolga e abbatta col suo peso. I vv. 46-49 rinviano a un passo delle *Georgiche*, citato con venerazione nel terzo libro del *Secretum*, dove Virgilio narra del salutifero limone a foglia di lauro, che nessun vento può spogliare: «et, si non alium late iactaret odorem, | laurus erat: folia haud ullis labentia ventis» (II 132-33). Rima derivativa con *grave*, v. 7.

[VIII]. 50. *So io ben*: con *ben* rafforzativo del verbo, cfr. nota a XIX 14. *chiuder*: racchiudere. In parallelo: «Cosí potess'io ben chiudere in versi | i miei pensier', come nel cor gli chiudo» (XCV 1-2), in sintonia con la lode impossibile per Beatrice, *Par.* XXX 16-18: «Se quanto infino a qui di lei si dice | fosse conchiuso tutto in una loda, | poca sarebbe a fornir questa vice». Probabilmente su Orazio, *Serm.* II 1 28: «Me pedibus delectat claudere verba». Rima equivoca con *versi* (verbo) e ricca con *diversi*, vv. 29 e 36.

51. *suo laudi*: parola-chiave dello stile dantesco della *loda*, ineffabile come in Dante («non perch'io creda sua laude finire», *Donne ch'avete*, 3) e come in Dante accompagnato dal *topos* dell'inadeguatezza del dire (*Vita Nuova* XVIII 9; cfr. introduzione a XX). In *suo* la forma invariabile del possessivo protonico. *fôra stancho*: si stancherebbe; cfr. XXIII 11-12, LXXIII 91. Altra rima equivoca dell'aggettivo con il verbo *mi stancho*, v. 37.

52. *piú degna la mano ... porse*: la piú degna mano, la penna piú adatta a scrivere. Altro iperbato, che si somma al gioco all'interno del verso di *degna* con la serie derivativa *sdegno*, *degno* e *indegno* in esponente, vv. 13, 34 e 48. Motivo conclusivo anche della *tornada* di Arnaut Daniel, *Er vei vermeills*, 43-45: «A lieis cui son vai chanssos, derenan, | c'Arnautz non sap comtar sas grans ricors | que d'aussor sen li auria ops espandres».

53. *cella ... di memoria*: scrigno della memoria, e anche cellula della mente deputata alla memoria, «in intimas memorie mee cellulas» (*Fam.* VII 13, 6). Come insegna Brunetto Latini nel *Tesoretto*, 749-62: «Nel capo son tre çelle, | e io dirò di quelle. | Davanti è lo ricetto | di tutto lo 'ntelletto | ... | in mezzo è la ragione | e la discrezïone, | ... | di dietro sta con gloria | la valente memoria, | che ricorda e ritene | quello che 'n esso avene» (anche vv. 771-74, e *Tresor*, I XV 4, dove è citata la pseudo-etimologia di Isidoro, *Etym.* XV III 8: «Cella dicta quod nos occultat et celat»); cosí Agostino, *Conf.* X IX 16: «Istae [le immagini della memoria] ... mira celeritate capiuntur et miris tamquam cellis reponuntur et mirabiliter recordando proferuntur». *s'accoglia*: possa essere accolta e ritenuta (forma passiva).

54-55. *quanta vede ... segno*: tutta la virtú e tutta la bellezza che vede chi guarda [*mira*, cfr. nota a CCCLX 140-41] quegli occhi che sono il contrassegno

(e anche la mèta) d'ogni virtú e d'ogni bellezza. Il *valore* (provenzalismo) è quel complesso di apparenza e di essenza, di grazia e di spirito, che fanno la donna degna di lode (Dante, *Donne ch'avete*, 5); la stessa indimenticabile e ineffabile *vertú* e *beltà* congiunte nel sonetto *Deh porgi mano*: «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno | de le sue lode, ove per sé non sale, | se vertú, se beltà non ebbe eguale | il mondo...» (cfr. nota a CCCLIV 7); cfr. Girardo da Castelfiorentino, *Amor la cui vertú*, 9: «e' bei vostr'atti signo de vertute» (Santagata). Rima ricca in variante complicata con *sostegno*, v. 6.

56. *dolce ... chiave*: apposizione di *occhi*, v. 55. La rima derivativa *en écho* con *inchiave* (v. 21) rimette in circuito il bel *passo* (sempre dello sguardo) nella terza strofe; esplicitamente infatti in una delle tre *cantilene oculorum*: «quel core ond'ànno i begli occhi la chiave» (LXXII 30); cfr. nota a XVII 12, LXIII 11, XCI 5, CV 53-54, CXLIII 11; *Inf.* XIII 58-59.

[Congedo]. 57. *Quanto il sol gira*: per tutta l'estensione del giro del sole, in ogni angolo della terra. Ricordo della seconda canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente*, 19-22: «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira, | cosa tanto gentil, quanto in quell'ora | che luce ne la parte ove dimora | la donna, di cui dire Amor mi face» (Castelvetro), dove Dante commentatore di se stesso enuncia la lode della donna nel suo insieme «interamente e comunemente, sí ne l'anima come nel corpo» (*Conv.* III v 1-2). Variante 'in morte' nel 'pianto' *Amor, se vuo'*: «né trovar pôi [detto ad Amore-Febo-Sole], quantunque gira il mondo, | di che ordischi 'l secondo» (note a CCLXX 71 e a CCXLV 9); anche CCCXXV 93-94: «leggiadria né beltate | tanta non vide 'l sol, credo, già mai». Secondo un modulo diffuso, anche Monte Andrea, *Aimè lasso, perché*, 89-90: «Aïmè lasso, quanto gira il sole, | com'io nonn-è dolorosa figura»; Rustico Filippi, *Amor, poi che del mio mal*, 7-8: «ché tanto quanto guarda o gira il sole, | piú doglioso di me merzé non chèra». *caro*: prezioso, come nella moltiplicazione affettiva «Dolce mio caro et precïoso pegno» (cfr. nota a CCCXL 1), e quasi una sigla della preziosità dell'intero testo.

58. *ave*: ha. Diffusa forma etimologica, già siciliana, qui in un gioco allitterante di monosillabi in chiusura, *voi ... ave*.

Giovene donna sotto un verde lauro
vidi piú biancha et piú fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sí ch'i' l'ò dinanzi agli occhi,
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.

Allor saranno i miei pensieri a riva
che foglia verde non si trovi in lauro;
quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,
vedrem ghiacciare il foco, arder la neve:
non ò tanti capelli in queste chiome
quanti vorrei quel giorno attender anni.

Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni,
sí ch'a la morte in un punto s'arriva,
o colle brune o colle bianche chiome,
seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo piú ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo dí chiuda quest'occhi.

Non fur già mai veduti sí begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,
che mi struggon cosí come 'l sol neve;
onde procede lagrimosa riva
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome.

I' temo di cangiar pria volto et chiome
che con vera pietà mi mostri gli occhi
l'idolo mio, scolpito in vivo lauro:
ché s'al contar non erro, oggi à sett'anni
che sospirando vo di riva in riva
la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve.

Dentro pur foco, et for candida neve,
sol con questi pensier', con altre chiome,

sempre piangendo andrò per ogni riva,
per far forse pietà venir negli occhi
di tal che nascerà dopo mill'anni,
se tanto viver pò ben cólto lauro.

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sí tosto a riva.

Primo componimento dei *Fragmenta* che scioglie in cifre il sentimento del tempo, dichiarandosi scritto per un anniversario, il settimo dell'innamoramento (6 aprile 1334), a partire da quel poetico «Mille trecento ventisette» lentamente evocato ad attacco dell'ultima terzina di *Voglia mi sprona* (CCXI 12, cfr. introduzione a L). La ricorrenza è calcolata nella distanza: «oggi à sett'anni» (v. 28), con il numero sette caro alle simbologie numerologiche, mistico nella somma di trascendente e di terreno (tre piú quattro), deputato a scandire il tormentato tempo del servizio amoroso, come quello di Iacob per Rachele: «La voglia et la ragion combattuto ànno | sette et sette anni...» (CI 12-13; *Tr. Cup.* III 34-37; congedo di CCVI). L'evocazione d'un lasso di tempo comunque circostanziato si oppone, come sempre in Petrarca quando calcola l'ore, i mesi e gli anni dei suoi pensieri amorosi (LXXIX, CXVIII, CXXII, CXLV, CCLXXI, CCXCVIII), al sentimento dei giorni che fuggono, qui tanto piú acuto perché imprigionato entro una forma strutturalmente chiusa come la sestina (la seconda del Libro), della quale una delle parole-rima *chiome* porta da sola quasi tutta l'opposizione tra il tempo che passa e il tempo che sta: chiome che sono vicendevolmente quelle trasmutabili dell'amante che invecchia «variante capillo» («sí ch'a la morte in un punto s'arriva, | o colle brune o colle bianche chiome», «I' temo di cangiar pria volto et chiome»: strofe terza e quinta, contenenti un massimo di temporalità) e chiome bionde dell'amata dal colore dell'oro inalterabile. Questo tema interno della vecchiaia e della morte è coinvolto nei sistemi danteschi della sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, che raggiungono anche le ballate; qui il gioco si spinge a cominciare là dove Dante finisce, collocando una variazione del penultimo verso «sotto un bel verde la giovane donna» (*Al poco giorno*, v. 38), ribaltato anche nell'ordine degli emistichi, in posizione iniziale assoluta: «Giovene donna sotto un verde lauro». Cosí le parole-rima dantesche retrocedono all'indietro dentro il verso, *donna* e *verde* (strofe I e II), poi *ombra* (III), talché la metà delle sei parole-chiave di Dante circola come memoria dislocata, insieme a *sempre* (strofe I) e a *tempo* (III, dove il tempo è tematico), con mescolanza di emozioni 'petrose' (canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*). Come nella sestina *A qualunque animale* (XXII) i *mots-refrain* sono armonizzati internamente mediante altri bisillabi in equilibrio, di modo che alle sei polisemiche sostanze *lauro*, *neve*, *anni*, *chiome*, *occhi* e *riva*, si aggiungono raddoppi nominali in natura, come *poggio* (al plurale è parola-rima di CXLII), *foglia*, *foco*, *giorno* e *sole* (sestina XXII), *rami* (ancora CXLII), *notte* (sestina CCXXXVII, al plurale CCCXXXII), e anche *fredda* (v. 2), probabile variazione del *freddo* dantesco (*Amor, tu vedi ben*). Come la donna insensibile di Dante è chiamata Petra, cosí questa luminosa bellezza da lapidario (diamante, topazi, vv. 24 e 37) è assimilata a *l'auro* dei capelli biondi nonché al *lauro* dal fogliame incorruttibile, secondo l'equivocità natu-

rale e culturale del nome che attraversa il *Canzoniere* (cfr. introduzione a V), forse qui per la prima volta sperimentata in clima di anniversario, non senza la preziosità sacra registrata nella *tornada*: «L'auro e i topacii al sol sopra la neve...», con ricordo delle cose amate «super aurum et topazion» del Salmo CXVIII 127, in un fulgore che vincendo il tempo abbrevia la vita. Anche l'*adynaton* di *Al poco giorno*, «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli...», tipico delle sestine, è qui ripreso ma fatto esplodere e moltiplicato in ben tre *impossibilia* (seconda *cobla*), dei quali il terzo conclusivo, «non ò tanti capelli in queste chiome | quanti vorrei quel giorno attender anni», è attenuato quasi per rendere umanamente ragionevole, nonché desiderabile, l'impossibile.

In questa sestina la formula del congedo è (A)B(D)E(C)F. Le parole-rima sono tutte nominali e bisillabe, ad eccezione di *arriva* su *riva*, come in XXII *sotterra* su *terra*, alla maniera di Arnaut Daniel. Anche qui ampio il ventaglio timbrico delle vocali toniche, *á, é, ó, í*.

BIBLIOGRAFIA: Koppenfels, *Al poco giorno*, pp. 150-89; Riesz, *Die Sestine*; Durling, *Giovene donna*, pp. 120; Ceruti Burgio, *Strutture simmetriche*, pp. 351-56; Frasca, *Sintassi*, pp. 263-72.

[I]. 1. *Giovene donna*: *incipit* che richiama l'inizio delle terzine nel sonetto di Dante a Cino per la verdevestita, *I' ho veduto già*, 9: «Giovane donna a cotal guisa verde», che si somma al predominante ricordo della sestina *Al poco giorno*, 38. *sotto un verde lauro*: forse ricordo dell'apparizione di Beatrice, «donna m'apparve, sotto verde manto» (*Purg.* XXX 32). Il *verde lauro* è una costante sintagmatica petrarchesca, spesso in contesto allitterante, come qui in apertura in soluzione *enjambante* di rallentamento: *Giovene ... verde ... vidi ... neve*; sempre in clausola finale di verso nel sonetto 'in morte' CCLXIX 1; si vedano le varianti primitive in un luogo della canzone delle Visioni: «*vidi* un giovene lauro verde e schietto», oppure in variante alternativa (*vel*) «giovene lauro *vidi* verde...» (nota a CCCXXIII 26). Per il tema cfr. XXXIV 13-14.

2. *vidi*: verbo dell'*oculus interior*, del vedere non percettivo e delle visioni; cfr. LXVII 3, CXV 2 (con simile *enjambement*), CCXXV 3, 9; CCCXXIII 13. *piú biancha ... che neve*: candore che anticipa la freddezza tematica; cosí in *Tr. Mor.* I 166, «Pallida no, ma piú che neve bianca»; *Tr. Cup.* I 22. *piú fredda che neve*: altra emozione proveniente dalla sestina di Dante *Al poco giorno*, 7-8, «Similemente questa nova donna | si sta gelata come neve a l'ombra»; la nozione di *ombra* è per altro ricreata nel verso che segue: «non percossa dal sol»; cfr. CCLXIV 127-28.

3. *percossa*: colpita, cfr. CXXVII 43-44. *molti ... anni*: formula da sestina internamente richiamata nell'unica 'in morte' della Seconda Parte, CCCXXXII 55: «Amor, i' ò molti et molt'anni pianto | mio grave danno in doloroso stile»; anche nelle sestine XXII 29 e CXLII 28.

4. *parlare ... chiome*: parole, volto di neve e capelli d'oro, brani della grazia di madonna, sempre parcellizzata e mai raggiunta per intero.

5. *mi piacquen sí ch(e)*: mi piacquero a tal punto... Luogo parallelo, con andamento sintattico similare, in CXXVI 64-65, «mi piace | questa herba sí, ch'altrove non ò pace». *ch'i' l'ò dinanzi agli occhi*: formula subitanea della presenza inalterabile; cosí nel sonetto *Per mezz'i boschi*, CLXXVI 7: «ch'i' l'ò negli occhi», come permanenza dell'apparizione iniziale, e nella grande canzone di lontananza e di oggetti sostitutivi *In quella parte*: «negli occhi ò pur le vïolette e 'l verde» (CXXVII 32).

6. *ed avrò sempre*: clausola interna marcata alla scadenza del primo emistichio

quinario, indubbia eco ritmico-sintattica di *Inf.* XXXII 71-72, «onde mi vien riprezzo, | *e verrà sempre*, de' gelati guazzi» (Contini); variante della medesima soluzione è nella cosidetta canzone della Gloria: «et èvvi anchora, | *et sarà sempre* fin ch'i' le sia in braccio» (CXIX 29-30), cfr. LXXXVI 1. Per il raddoppio del presente nel futuro De Robertis richiama il «diversamente collocato ma equivalente» movimento dantesco della canzone *Io son venuto*, 57-58: «che ora è fatto rivo, *e sarà mentre* | che durerà del verno il grande assalto» (*Memoriale*, p. 33). *'n riva*: in piano, in quanto opposto a *poggio*; dittologia allusiva a quella di Dante nella sestina, «ch'io son fuggito per piani e per colli» (*Al poco giorno*, 21), forse incrociata col binomio ad inizio di verso «poggio né muro» dello stesso componimento, v. 24, che si deposita come vera citazione nel sonetto a Orso dell'Anguillara: «né di muro o di poggio o di ramo ombra» (XXXVIII 3). Non a caso, il sostantivo *poggio*, volto al plurale, sarà uno dei *mots-refrain* della sestina CXLII, nonché parola-rima 'virtuale' della sestina *L'aere gravato*, LXVI 18.

[II]. 7-8. *Allor ... in lauro*: i miei pensieri amorosi (attivati da quella visione inalterabile «dinanzi agli occhi») saranno al termine, avranno fine, allorquando non si troverà piú foglia verde nell'albero dell'alloro (cioè mai, perché il lauro è un sempreverde imperituro). *Allor* è coordinato a *che*, con la stessa funzione che ha *quando* al v. 9, come risultato temporale della serie degli *impossibilia* della seconda stanza. *pensieri*: sempre con sfumatura d'angoscia, come al v. 32 e in XXIX 36, cfr. CXXIX 1, ecc. *a riva*: al limite estremo, in accezione vicina a quella dell'ultimo verso. In parallelo: «ella [la vita] fia tosto di suo corso a riva» (XXXVII 4), «e perché 'l mio martir non giunga a riva» (CLXIV 12); LXXXII 3, CIV 4, CXXXV 29. *foglia verde ... in lauro*: lo stesso rapporto *foglia-lauro* della canzone XXIX 46-47 («et come in lauro foglia | conserva verde il pregio d'onestade»), per cui vedi Dante, *Io son venuto*, 43-44: «ramo di foglia verde a noi s'asconde | se non se in lauro» (De Robertis), cfr. XXIII 39-40.

9. *queto ... asciutti*: aggettivi antitetici all'agostiniano *inquietum cor* in cerca d'una requie lontana (*Conf.* I 1) e agli occhi sempre «molli» di pianto dello scrivente (L 62, LXVII 13, CXXV 10, CXXVII 47, CCL 10, CCCXX 4); cfr. XCIII 13, CCXCIX 14 («agli occhi miei che mai non fien asciutti»), nota a CCCXXII 1; *Tr. Mor.* I 119.

10. *vedrem*: collettivo (si oppone al solitario e visionario *vidi* del v. 2) equivalente all'impersonale *si trovi* nel primo *adynaton* della stanza (v. 8); per Zingarelli la prima persona plurale include l'Io narrante e i *pensieri* del v. 7 sulla scorta di XXXII 5; in realtà queste soluzioni verbali, tanto *si trovi* quanto *vedrem*, dànno consistenza 'oggettiva' a situazioni impossibili, «ghiacciare il foco, arder la neve», già di tradizione lirica circa la fenomenologia amorosa; cosí il Notaio, *A l'aire claro*, 2: «e freda neve rendere calore», da cui forse Guido delle Colonne, di Amore «che fa lo foco nascere di neve» (*Ancor che l'aigua*, 19; Santagata).

11-12. *tanti capelli ... quanti ... anni*: tanti capelli quanti anni vorrei attendere quel giorno, allorquando «saranno i miei pensieri a riva», cioè mai, perché i capelli non si possono contare; cfr. Agostino, *En. in Ps.* XXXIX 22, dove si dice che il Salmista (*Ps* XXXIX 13) «capillos capitis ad numeri multitudinem revocat. Quis numerat capillos capitis sui?» Iperbato di rallentamento, subito contraddetto dal primo verso della terza stanza: «Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni», v. 13. Il *giorno* «è quello della liberazione dal tormento amoroso» (Contini), un giorno che «unqua non vène» (CCLXIV 45-47); per questo i vv. 11-12 contengono la terza situazione impossibile della stanza, come ben intendeva il Castelvetro; in piú, se è vero che la quantità di capelli in una chioma non è numerabile, tuttavia è circoscritta in un numero finito, per cui l'impossibilità

riguarda soltanto quello che può accadere nella vita d'un uomo, per quanto lunga, ma non quello che può accadere «dopo mill'anni» (v. 35): di qui probabilmente il rilancio dell'ultima stanza a chi riprenderà questi *pensieri*, se il lauro della poesia è stato ben coltivato.

[III]. 13. *vola il tempo ... anni*: tema classico e cristiano, intensamente petrarchesco; «Signor', mirate come 'l tempo vola, | et sí come la vita | fugge» (CXXVIII 97-99), «et veggio ben che 'l nostro viver vola» (CCCLXI 9), «sí corre il tempo et vola» (CCCLXVI 132); CCCXXIII 55; *Tr. Tem.* 76; *Tr. Et.* 8. Il doppio richiamo a Cicerone e a sant'Agostino è esplicito in *Fam.* I 3, 2-3: «imo vero properare, imo currere, imo, ut loquar proprie, volare. "Volat enim etas", ut ait Cicero [*Tusc.* I XXXI 76], et "omnino nichil est aliud tempus vite huius, quam cursus ad mortem; in quo" ut ait Augustinus [*De civ. Dei* XIII 10], "nemo vel paulo stare vel aliquanto tardius ire permittitur..." Ecce quanti duo viri, velocitatem vite mortalis describentes, volare eam et currere asserunt. Quotiens vero Virgilius fugere tempus ait?»; anche la *volatilis aetas* di Ovidio, *Met.* X 519, evocata in *Fam.* XXIV 1, 6. *fuggon gli anni*: su Virgilio, *Georg.* III 284, «Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus» (citato in *Fam.* XXIV 1, 5 insieme ad altri luoghi virgiliani della *fuga temporis*; Benavides) e sull'oraziano «fugaces ... | labuntur anni» (*Carm.* II XIV 1-2; passo citato nella medesima lettera a Filippo de Cavaillon, *Fam.* XXIV 1, 7). Per Seneca il verbo *fugit* «de celeritate temporum» è squisitamente virgiliano (lettera a Lucilio CVIII 24, citata in una postilla petrarchesca del Virgilio Ambrosiano per *Georg.* III 284). In parallelo il celebre attacco del sonetto «La vita fugge, et non s'arresta una hora» (CCLXXII); *Afr.* II 347-52.

14. *in un punto*: in un sol istante (*punctum temporis*). Nella canzone delle Visioni CCCXXIII 35 la primitiva lezione «svelse *in un punto*» è sostituita con l'avverbio sinonimico *súbito* («súbito svelse»); ma vedi «e 'n un punto disparse» nello stesso componimento (CCCXXIII 59).

15. *brune ... bianche*: variazione cromatica dell'amante che invecchia, contrapposta alle sfolgoranti *bionde chiome* d'oro fino e inalterabile della donna del Libro (vv. 24, 38).

16. *l'ombra di quel dolce lauro*: richiamo interno e quasi autocitazione nell'*incipit* della sestina CXLII, «A la dolce ombra de le belle frondi», con estensione di ombre tristi e liete in CLXXXI 4. Poiché tutta la stanza è immersa nel sentimento del tempo, è probabile che l'*ombra* (dantesca, 'petrosa') contenga anche, con raddoppio di spessore lessicale, il tema veterotestamentario della fugacità dell'essere, «Qui quasi flos egreditur et conteritur, et *fugit* velut umbra ... *donec* optata veniat ... dies eius» (*Iob* XIV 2-6; *Ps* CXLIII 4, CI 2; *1 Par* XXIX 15, ecc. per cui cfr. CCCXIX 1-2). Il *dolce lauro* è evocato anche in CCCXXVII 2, CCCXXXVII 5, con la variante interna *dolce alloro* nel sonetto dell'Aurora che porta il nome di Laura (CCXCI 7).

17. *per lo ... sole et per la neve*: opposizione binaria corrispondente «a l'ombra et al sole» della sestina *A qualunque animale*, nota a XXII 21; una tensione *sole-neve* di genitura stilnovistica (vv. 21, 37), qui moltiplicata in *foco ... neve* (vv. 10, 31), *caldo ... neve* (v. 30).

18. *l'ultimo dí*: il giorno estremo; XCIX 10, CI 6.

[IV]. 19. *Non fur già mai veduti*: attacco similare nella prima stanza d'una ballata similmente 'petrosa', «Non fur mai tutte spente...» (LV 4); in parallelo, per il tema della bellezza attraverso il tempo: «Non fu simil bellezza anticha o nova...» (nota a CCCL 9); per il tema della rivelazione si veda anche la sestina CXLII 7: «Non vide il mondo sí leggiadri rami...».

20. *ne' prim'anni*: agli inizi del mondo, gli *anni antiqui* del profeta Malachia, III 4.

21. *come 'l sol neve*: *topos* antico dei vecchi rimatori (Ruggerone da Palermo, o re Federigo, *Oi lasso! non pensai*, 25: «e sc[i]oglio come neve»); per Dante, *Amor, da che convien*, 37, «Ben conosco che va la neve al sole», Contini richiama il sonetto pseudo-ciniano (erroneamente attribuito anche a Dante nel codice Mezzabarba), *Madonne mie, vedeste voi l'altrieri*: «Quella, se solo un pochettin sorride, | quale il sol neve, strugge i miei pensieri». Forte richiamo interno, all'altro capo del verso, nella canzone *In quella parte*: «*come 'l sol neve*, mi governa Amore» (CXXVII 45, cfr. nota a XXIII 115, XXXII 7-8, LXXI 24, CXXXIII 2).

22. *onde*: da questo struggimento della neve sciolta al sole. La tensione agli estremi del verso *onde ... riva* (equivoca, virtuale) richiama in parallelo quella di CCXXX 5, con simile messaggio: «*onde* e' suol trar di lagrime tal *fiume*». *lagrimosa riva*: rivo di lacrime, fiume di pianto. In trasparenza il ricordo dell'ovidiano *lacrimarum rivus* dell'infelice Byblis trasformata in fonte, «umectat lacrimarum gramina rivo» (*Met.* IX 656) che si somma ai *flumina oculorum meorum* di Agostino (*Conf.* VIII XII 28; Giannarelli, *Neve al sole*, p. 116) nonché allo struggimento davidico di *Ps* CXVIII 136 *iuxta Hebraicum*: «Rivi aquarum fluebant de oculis meis»; similmente interessante il passo di *Ps* CXVIII 136 *iuxta Septuaginta*: «Exitus aquarum deduxerunt oculi mei» per quell'*exitus* «che semanticamente ritraduce la *riva* conclusiva [v. 39]» (Chessa). Immagine parallela in XXIII 115-17: «né già mai neve sotto al sol disparve | com'io sentí' me tutto venir meno, | et farmi una fontana...»; CCLXXIX 10-11.

23. *a pie' del ... lauro*: probabile rintocco dell'invocazione dantesca ad Apollo *poetarum deus* all'insegna dell'«amato alloro», *Par.* I 22-26: «O divina virtú ... | vedra'mi al pie' del tuo diletto legno | venire, e coronarmi de le foglie...». *duro*: aggettivo che anticipa le qualità del diamante, prova di ogni durezza («del bel diamante, ond'ell'à il cor sí duro», CLXXI 10, cfr. LI 79, nota a XXIII 25), in sintonia con la *dura petra* dantesca di eros negato nella sestina *Al poco giorno*, 5; ancora Dante, *Amor, tu vedi ben*, 10-12.

24. *rami*: i rami adamantini del lauro che lasciano intravedere le «crude braccia» della donna (CLXXI 1), come insinua la sostituzione nell'ultimo verso del sonetto XXXIV, dove *suoi rami* passa a *sue braccia* nel mirabile scambio figurato nel testo. *diamante ... òr*: tema da lapidario ripreso nel congedo («L'auro e i topacii...», v. 37); cosí le terzine del sonetto CLVII: «La testa òr fino, et calda neve il volto, | hebeno i cigli, ... | perle ... le lagrime cristallo»; CCCXXV 16-28.

[V]. 25. *cangiar pria volto et chiome*: tema della vecchiaia cosí come si configura nel sonetto *Tranquillo porto*, «cangiati i volti, et l'una et l'altra coma» (nota a CCCXVII 14, con la nota a CXCV 1); piú strettamente il verso rinvia a *Tr. Cup.* I 70-71: «e prima cangerai volto e capelli, | che 'l nodo di ch'io parlo si discioglia» (Amore all'amante).

26. *vera pietà*: la stessa *pietas* e vibrante tenerezza di madonna in CCL 6; qui l'aggettivo *vera* è in latente tensione con la 'falsità' (scritturale) dell'*idolo* (v. 27), che è soggetto di *mi mostri*.

27. *idolo mio, scolpito*: quasi dicesse 'l'idolo scolpito da me con le mie mani', lavorando quel *de silva lignum* che è il lauro, e quindi con velata allusione agli idoli d'oro («d'òr le chiome», v. 24) che i libri sapienziali e profetici condannano come sterili, vani e *sine anima* (*Sap* XIII-XV; *Is* XXXI 7, XLV 9-20; *Ier* X; il Salmo CXXXIV 15 è opportunamente citato dal Castelvetro, insieme a Orazio, *Serm.* I VIII 1, cfr. nota a CXXVIII 76-77; *De otio*, I, pp. 616-18 e II, p. 770).

Ma qui il legno è *vivo*, *lignum vitae*, è *arbor* fatto carne e creatura, contrapposto in veloce sintesi all'inanimata vanità dell'idolo veterotestamentario (Chessa), *imago* debole senza spirito. Nel Libro della Sapienza ricorre proprio l'immagine del *faber* che scolpisce nel legno avanzato: «Aut si quis artifex faber de silva lignum rectum secuerit ... Et reliquum horum, quod ad nullos usus facit ... *sculpat* diligenter per vacuitatem suam, et per scientiam suae artis figuret illud, et assimilet illud imagini hominis, ... imago enim est et opus est illi adiutorium» (*Sap* XIII 10-16). *vivo lauro*: è lo stesso *duro lauro* del v. 23, ma la scultura è proiettata nell'immaginazione d'una realtà vivente, formalizzata anche dall'allitterazione di *vivo* con *vera* (*pietà*), con un calore che si oppone alla diametrale allitterazione di *duro* (*lauro*) con *diamante* nella strofe precedente, vv. 23-24. Cosí nel sonetto 'in morte' CCCXVIII 9-10: «Quel vivo lauro ove solean far nido | li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti», sempre come cosa mai raggiunta; si veda anche la *viva pietra* o *lapis vivus* d'ascendenza sacra della canzone d'anniversario *Ne la stagion*, L 78 (cfr. introduzione).

28. *al contar*: «contando», come enunciato nel sonetto del tempo negativo CCLXXI 2 per celebrare gli «anni ventuno interi» d'amore per una persona viva. *non erro*: formula d'imprecisione che mitiga la rigida contabilità dell'amante, cfr. CCCII 6. *à*: impersonale, oggi fa sette anni, con l'*oggi* ricorrente in altri testi d'anniversario, LXII 14, CCLXXVIII 14. *sett'anni*: la stessa scansione del servizio amoroso in Gaucelm Faidit, *Mout a poignat Amors en mi delir*, 3-4: «q'en breu aura environ de set ans | qe·m fetz amar tant fort, senes mesura» (Scarano).

29. *di riva in riva*: di erta in erta, come indizio di cammino faticoso; «luogo solitario e disabitato, come sono le rive dei fiumi e del mare» (Castelvetro), insomma il paesaggio descritto nell'esordio della canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (CXXIX), con *incipit* che raddoppia la scansione interiore formulata in questa clausola finale di verso.

30. *la notte e 'l giorno*: primo emistichio dittologico che corrisponde al secondo nella sestina XXII 20, «sí aspra fera, o di nocte o di giorno»; cfr. XI 1. *al caldo ed a la neve*: altra opposizione 'petrosa' (ballata XI 13: «che per mia morte, et al caldo et al gielo»; Dante, *Amor, tu vedi ben*, 9, «ché per lo tempo caldo e per lo freddo | mi fa sembiante pur come una donna | che fosse fatta d'una bella petra») e altro sottile indizio d'un amore sacro, come quello di Iacob per Rachele: «Die noctuque aestu urebar et gelu» (*Gn* XXXI 40); passo della *Genesi* che sembra memorizzato in andamento doppiamente binario in *Fam*. XXI 10, 6: «*per estus et glaciem*, per imbres et pulverem ... assidue volveris».

[VI]. 31. *pur*: continuamente. *foco ... neve*: dicotomia che raddoppia il finale della stanza precedente «al caldo ed a la neve», corrente per tutta la sestina, *foco ... neve* (v. 10), *sole ... neve* (vv. 17, 21, 37); l'opposizione è per altro fusa dall'allitterazione centrale *foco ... for*. *candida neve*: è il cromatismo iniziale («piú biancha ... che neve»), indicativo del permanente (ovidiano) pallore dell'amante.

32. *sol*: soltanto. *pensier'*: con lo stesso significato angoscioso del v. 7. *altre chiome*: cambiate dal tempo che passa, secondo l'annuncio del v. 25; luogo parallelo nella canzone *Solea da la fontana*: «or l'andrò dietro, omai, con altro pelo» (cfr. nota a CCCXXXI 60). L'aggettivo *altro*, coniugato con un sostantivo, per indicare l'alterità interna non soggetta a cambiamento, trova una somma nel congedo della sestina CXLII: «Altr'amor, altre frondi et altro lume, | altro salir al ciel per altri poggi ... et altri rami».

33. *riva*: deserta piaggia e luogo solitario, con *piangendo andrò* che raddoppia e dilata nel tempo *sospirando vo* del v. 29.

34. *pietà*: in tensione con la *pietas* negata al v. 26, e quindi rimandata nel tempo (*far forse* continua l'allitterazione iniziale della stanza).

35. *tal*: il lettore a venire, espresso con un pronome indefinito, come Dido-ne in XXIX 37, e talvolta Laura stessa (LXXI 45, CXXXIV 5, ecc.). *dopo mil-l'anni*: formula temporale che si trova anche nella prosa delle bordature latine degli scartafacci come indicazione iperbolica, *transcriptum ... post mille annos* (Vat. lat. 3196, c. 7*r*).

36. *cólto*: coltivato, ben curato nel giardino della poesia; «la metafora è ... che come le piante sogliono essere ben culte quando sono da correnti rivi bagnate, cosí il lauro era ben culto da lui col pianto, cioè che con piangevoli versi la ono-rava» (Gesualdo).

[Congedo]. 37-38. *L'auro e i topacii ... occhi*: oro e topazi, preziosi oggetti prolettici di *vincon*; e cioè: le bionde chiome, sulle tempie vicino a quegli oc-chi, vincono in splendore [cfr. nota a XXXI 14; CCCXLVIII 3] l'oro e i topazi al sole sopra la neve; dove *presso agli occhi* coincide con l'indicazione, tanto eva-siva quanto precisa, data nel sonetto CXCVIII 1-3: «L'aura soave al sole spiega et vibra | l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse | *là da' belli occhi*»; per cui Ca-stelvetro: «le chiome rispondono all'oro e a' topaci, gli occhi al sole, la neve al-l'una cosa e all'altra», in relazione al candore della pelle. L'oro e i topazi sono coloristicamente congruenti (Isidoro, *Etym.* XVI VII 10, dice della gemma: «nihil iucundius aurum decens; unde et appellata») e di preziosità paragonabile, cfr. CXC 10.

39. *sí tosto*: cosí rapidamente, a ripresa del tema centrale della *fuga temporis* (v. 13). *a riva*: al limite estremo del viaggio terreno, a quell'*exitus* salmistico ri-chiamato per il v. 22.

XXXI

Questa anima gentil che si diparte,
anzi tempo chiamata a l'altra vita,
se lassuso è quanto esser dê gradita,
terrà del ciel la piú beata parte.

S'ella riman fra 'l terzo lume et Marte,
fia la vista del sole scolorita,
poi ch'a mirar sua bellezza infinita
l'anime degne intorno a lei fien sparte.

Se si posasse sotto al quarto nido,
ciascuna de le tre saria men bella,
et essa sola avria la fama e 'l grido;

nel quinto giro non habitrebbe ella;
ma se vola piú alto, assai mi fido
che con Giove sia vinta ogni altra stella.

Per i commentatori un sonetto scritto in occasione d'una «grave malattia» di Laura, sia pure col dubbio dell'implacabile Tassoni: «s'ei ne parla come d'un'inferma e in punto di morire, manca del solito affetto». In realtà il testo non può essere dissociato dalla delicata visione del vicino sonetto *Già fiammeggiava l'amorosa stella*, col richiamo formale d'una *stella* che transita tra gli estremi alla maniera delle vecchie 'corone' di sonetti (v. 14, XXXIII 1), dove è evocato il *sonno*, e implicitamente un sogno (XXXIII 11): per cui è da credere che l'immagine iniziale di morte dentro il tempo che si ferma (vv. 1-2) sia da inscrivere in una dantesca «erronea fantasia», in un «fallace imaginare» dovuto al sentimento della fragilità della propria vita, che è il tema di *Quanto piú m'avicino al giorno extremo* (XXXII), elemento centrale d'una probabile trinità su Amore accerchiato dal Tempo, dove il termine mediano è *vaneggiar* (XXXII 10), sintomo del *sogno* a norma del sonetto proemiale (ultima terzina). Non presagi di morte, come in alcuni testi scritti *a posteriori* (serie CCXLIX-CCLI), ma una concentrazione amorosa analoga a quella di Dante che, pensando alla sua «frale vita», come il poeta dei *Fragmenta* nella ballata LXIII (v. 5), prepara il terreno alla morte immaginata di *Donna pietosa* (*Vita Nuova* XXIII), raccontata come l'incubo d'un dormiente. Niente di quella visione angosciosa, se non l'alone, rimane in questo sonetto, che è ancora un pretesto per celebrare la «bellezza infinita» d'una stella tra le stelle in un'elegante aritmetica planetaria (per l'incertezza sulla celeste dimora, marcata da anaforico *se* ... *Se* scandito tra quartine e terzine, Castelvetro rinvia a Virgilio, *Georg.* I 24-25: «tuque adeo, quem mox quae sint habitura deo-

rum | concilia incertum est»); ma il tema è vibrante in XXXIII, con la persistente visione di quegli occhi-stelle in chiusura: «Veder quest'occhi anchor non ti si tolle»; la stessa interferenza di questo sonetto con *Già fiammeggiava* fa intravedere un trittico, se non nativamente unitario, quanto meno rimontato *après coup* sulla traccia della *Vita Nuova*, alla quale l'autore evidentemente pensa quando nel *Secretum* ricorda il tempo della morte di lei temuta («mors illius formidata») e lascia dire ad Augustinus: «moriture funereum carmen ... cecinisti» (III, p. 138; il funereo *carmen* è però l'elegia ritmica *Laurus amena*, pubblicata dal Novati nel 1910, come ha dimostrato Wilkins). Il riferimento cronologico all'epidemia del 1334, nient'altro che una dermatosi collettiva per il caldo di Avignone secondo la lettera *Sen.* IX 2, è già stato retrocesso a fantasioso aneddoto dallo Zingarelli, e cade insieme alla leggenda della 'malattia' di Laura (ultimamente sostenuta da Santagata e Tonelli, *Properzio*, pp. 287-89). Il tema iniziale della 'dipartita' d'una stella avvicina invece questo sonetto alla sensibile e variabile 'meteorologia' della sequenza XLI-XLIII, altra terna calcolata sul motivo conduttore d'un allontanamento, ascrivibile al cosiddetto 'Petrarca 1336-38' (Wilkins), ad un autore giovane che ad Avignone nel 1336 mette a pulito le sue cose amorose con una prima e vistosa intenzione di sistematicità (cfr. introduzione a XXXIV).

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Cherchi, *Malattia di Laura*, pp. 1-11.

1. *anima gentil*: nobile, eletta, come in XXIII 121, CXXVII 37, CXLVI 2, CCCXXV 10; *Tr. Mor.* I 131. *si diparte*: s'allontana; verbo non dissimile dall'ambiguo e concordante *si rimove* di XLI 1; cfr. XCI 1-2, XCII 11. Rima ricca e derivativa con *parte* e *sparte*.

2. *anzi tempo*: prematuramente. Cosí nel sonetto della misera e orribile visione CCLI 2-4: «E dunque ver che 'nnanzi tempo spenta | sia l'alma luce...?»; XXXVII 85, XXXVIII 11, CCX 14, CCLXXXIX 3, CCCXXII 12, CCCLX 57; Virgilio, *Aen.* IV 696-97 (morte di Didone): «merita nec morte peribat, | sed misera ante diem» (Castelvetro); *Inf.* XXXI 128-29 (Carducci).

3. *lassuso*: lassú, nel cielo Empireo (Gesualdo, Castelvetro), nel *chiostro* (*Purg.* XV 57) dove risiedono le anime beate (*Par.* IV 28-63). Nella visione 'in morte' della canzone *Quando il soave* la donna consolatrice muove «Dal sereno | ciel empireo et di quelle sante parti» (CCCLIX 9-11). *quanto ... gradita*: quanto deve essere gradita in cielo un'anima tanto nobile; Dante, *Inf.* XVI 42: «nel mondo sú dovria esser gradita» (Trovato).

4. *terrà*: abiterà, avrà domicilio nella parte piú beata del cielo; Virgilio, *Aen.* VI 434: «Proxima deinde tenent maesti loca» (Carducci), sia pure in situazione rovesciata nei luoghi dell'Erebo. *la piú beata parte*: il luogo di maggiore beatitudine, perché le anime che «fanno bello il primo giro [l'Empireo], | e differentemente han dolce vita» (*Par.* IV 34-35).

5. *terzo lume et Marte*: il terzo pianeta è Venere, l'«amorosa stella» di XXXIII 1; cfr. CCLXXXVII; *Par.* VIII 3. Il cielo di Marte è il quinto (*Par.* XVIII 28), e tra Venere e Marte sta il Sole, secondo l'ordine dei cieli nel Paradiso dantesco, dove risiede la «quarta famiglia» degli spiriti sapienti (*Par.* X 49), fulgenti piú del Sole. Il cielo del Sole è il «quarto nido» del v. 9.

6. *fia ... scolorita*: l'aspetto del sole sarà piú pallido a confronto di questa luce. Tema fondante della rivalità del Sole con l'abbagliante *sol alter* che è la donna del Libro, come nella somma enunciazione del sonetto CCXIX (terzine); cfr. III 1, nota a XII 7; Dante, *Amor, da che convien*, 56: «E mostra poi la faccia scolorita» (Santagata).

7-8. *poi ch'a mirar ... sparte*: quando le anime beate si spargeranno intorno a lei per contemplare la sua bellezza senza fine; luminosa *bellezza infinita* evocata anche in CCIII 5 e CCLXI 12. Situazione di Beatrice circondata dalla ghirlanda degli «ardenti soli» che la vagheggiano (*Par.* X 76-93; Tassoni), con tutta l'intensità 'contemplativa' del verbo *mirare* (LXXI 63, CXXIX 35, ecc.) e con adesione interna all'*incipit* del sonetto 'in morte' CCCXLVI: «Li angeli electi et l'anime beate | cittadine del cielo, il primo giorno | che madonna passò, le fur intorno | piene di meraviglia...» L'*anime degne* richiamano «quelle genti degne» di *Purg.* XXIX 152 (Scherillo); *Purg.* VII 5.

9. *quarto nido*: quarta dimora del Sole, evocato nella seconda quartina; *sotto* al Sole è il «terzo lume» di Venere, il secondo regno di Mercurio (*Par.* V 93) e il primo cielo della Luna, la «prima stella», piú vicina alla terra (*Par.* II 30). Per la metafora affettiva del *nido* frequente nel Libro cfr. nota a XXVII 5-6; L 30, CXXVIII 82, CCCXXI 1, ecc.

10. *ciascuna de le tre*: con ellissi nominale l'autore chiama 'stelle' i tre pianeti Luna, Mercurio e Venere (in ordine ascendente); *stella* è la parola conclusiva del testo, qui mentalmente anticipata. *saria*: sarebbe. *men bella*: con le clausole similari «cosí par or men bella | la vista mia» (CXIX 71-72), «che facean l'oro e 'l sol parer men belli» (CCCXLVIII 3); Dante, *Amor, da che convien*, 15: «pietà faria men bello il suo bel volto» (Capovilla).

11. *la fama e 'l grido*: la fama e la risonante notorietà. Dittologia anche dantesca, *Purg.* XI 94-96: «Credette Cimabue ne la pittura | tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, | sí che la fama di colui è scura».

12. *quinto giro*: il cielo di Marte, evocato al v. 5; è il *giro* (*Par.* IV 34) dove lei non abiterebbe (*habitrebbe*, in forma sincopata), perché Marte è un astro crudele (cfr. nota a IV 4, XLI 9-10).

13. *piú alto*: «O nel sesto [Giove] o nel settimo [Saturno, per altro crudele con Marte, XLI 9-10] o nell'ottavo [stelle fisse]» (Castelvetro). *assai mi fido*: fermamente confido; cfr. CXXVIII 84, CCLXIV 15, CCCLXVI 72.

14. *Giove*: è la fulgente sesta stella, «temprata» e «dolce» (*Par.* XVIII 68-69, 115; *Conv.* II XIII 25). *vinta*: superata in fulgore, con la stessa clausola *ogni altra stella* di CXIX 70; cfr. *Afr.* IV 99-100. Il verbo *vincere* pone un legame interno con l'ideale sfida della sestina *Giovene donna* che precede nel Libro, dove le bionde chiome *vincon(o)* lo splendore dell'oro e dei topazi, mitigando il sentimento angoscioso della *fuga temporis* (XXX 37-38, 13-15).

Quanto piú m'avicino al giorno extremo
che l'umana miseria suol far breve,
piú veggio il tempo andar veloce et leve,
e 'l mio di lui sperar fallace et scemo.

I' dico a' miei pensier': Non molto andremo
d'amor parlando omai, ché 'l duro et greve
terreno incarco come frescha neve
si va struggendo; onde noi pace avremo:

perché co·llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sí lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;

sí vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza,
et come spesso indarno si sospira.

Il poeta con i suoi pensieri e turbamenti dell'anima in un sonetto che vede speranza e dolore sotto la velatura del tempo che corre e che rende vana l'esperienza del presente. Il tema della speranza minacciata dal tempo («'l mio di lui sperar fallace et scemo») intride quasi tutti i testi circostanti fino alla canzone *Sí è debile il filo* XXXVII (la lontananza come immagine temporale non diversa dallo spazio) e conferisce al sonetto una funzione d'avviamento non solo al trittico XXXI-XXXIII ma all'intera serie, per cui sarà difficile sottrarre questo sonetto al fascicolo del Petrarca '1336-38' studiato da Wilkins (cfr. introduzione a XXXIV). La forza propulsiva di *Quanto piú m'avicino* si esercita anche su testi cronologicamente lontani, se si pensa che il sonetto proemiale del *Canzoniere* rifonda il tema cristiano della *vanitas* dell'esperienza proprio sulla lacerazione delle speranze e del dolore amorosi in rapporto al tempo. Se questo sonetto non ha mai avuto una funzione proemiale in una qualsivoglia 'forma' perduta del *Canzoniere*, cosí come l'avrebbe il XXXIV secondo Wilkins (il cui ragionamento, condotto su base documentaria, suo pregio e suo limite, è di per sé ineccepibile), è certo che a questo piú tardi Petrarca, che tutto cambia a costo che tutto rimanga come prima, si è ispirato per *Voi ch'ascoltate* («vane speranze», «van dolore», sospiri, e il centrale *vaneggiar* che nei due testi crea una linea melodica segreta: nel sonetto I con *trovar* del v. 8, qui con *andar* e *sperar*, vv. 3-4), riconoscendogli una funzione di apertura a cui manca solo il *Voi* di destinazione. Il colloquio dell'Io con i pensieri, fatti altri dalla testa poetica che li gestisce, «Non molto andremo | d'amor parlando omai...», è tra le invenzioni piú rilevanti di quel doppio uomo moderno che Petrarca disegna di sé in versi e in prosa.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE. Quartine 'monocromatiche' sulla medesima tonica *é*, con B assonante con E, *-eve, -ente*.

BIBLIOGRAFIA: Sapegno, *Un sonetto*, pp. 52-57; Balduino, *Sonetto XXXII*, pp. 25-47; Martelli, *Nota a Petrarca*, pp. 129-36; Tonelli, *Cultura medica*, pp. 14-17; Hempfer, *RVF XXXII*, pp. 39-67.

1. *m'avicino*: nel cammino della vita, sbarrato da quel *giorno extremo* che richiama l'*ultimo dí* della sestina XXX 18; XCIX 10.

2. *che ... breve*: che abbrevia la miseria di questa vita (*suol* è rivolto al passato: come ha fatto per gli altri cosí farà per me). Tema di Giobbe (brevità coniugata alla miseria del vivere): «Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletur multis miseriis» (XIV 1; Benavides); CCCLIX 19.

3. *piú*: correlato a *Quanto piú* del v. 1. *veggio il tempo andar*: analogamente in *Tr. Et.* 8: «e veggio andar, anzi volare, il tempo» (anche qui con estensione fonica nel verso) sul tema della *fuga temporis* della sestina XXX 13 e dell'intero Libro. *veloce et leve*: veloce e spedito, con raddoppio pressoché sinonimico; anche in *Epyst.* I 4, 91-92 (autocitazione in *Secr.* III, p. 210) Petrarca usa l'aggettivo *levis* per indicare la velocità del tempo: «flumina nulla quidem cursu leviore fluunt, quam | tempus abit vite» (Balduino); «piú levi che tigre» di LVII 4; analogamente nell'*incipit* del sonetto CCCXIX «Dies mei *velociores* fuerunt cursore» di *Iob* IX 25 è tradotto con «I dí miei *piú leggier'* che nesun cervo», cfr. CCLXXXIV 1, VI 3.

4. *di lui*: del tempo, delle cose soggette alla temporalità. Al pronome *lui* del tempo risponde un piú evasivo *lui* del corpo ad attacco delle terzine, «perché co·llui cadrà quella speranza...», v. 9. *sperar*: infinito sostantivato, alternato alla *speranza* del v. 9 e alla *speme* di XXXIII 9, similmente ingannevoli; la medesima *iunctura* in XCIX 2: «come 'l nostro sperar torna fallace» sul tema archetipico della *Spes fallax*, cfr. nota a XXI 6 («vive in speranza debile et fallace»), CCXC 5, CCXCIV 14. Qui *sperar* pone rima interna al settenario con *andar* del verso precedente (clausola del primo emistichio settenario) nonché con *vaneggiar* delle terzine, alla stessa scadenza interna del v. 10. *scemo*: scemato, diminuito, mancante delle qualità peculiari della speranza.

5. *I' dico*: annuncio del colloquio dell'Io con i pensieri «diversi» e altri da sé (XXIX 36), come nel sonetto *Tornami a mente*, «dico a la mente mia...» (nota a CCCXXXVI 11). *andremo*: la prima persona plurale include l'Io narrante e i pensieri (angosciosi) come *personae* separate; al v. 8 questo doppio indistricabile è chiamato *noi*, sotto l'insegna cavalcantiana e dantesca del *ragionare* d'amore, cfr. nota a XXXV 14, CLI 14, CCCIX 11. L'*enjambement* dei vv. 5-6 *andremo* | ... *parlando* (cioè parleremo, con la solita perifrasi antica di partecipato rallentamento, replicata con *si va struggendo* del v. 8, cfr. nota a XXXV 2) è accompagnato dalla rottura dei versi di tutta la quartina (vv. 5-6, 6-7).

6. *duro et greve*: faticoso e pesante. Altra dittologia del testo, come in *Tr. Mor.* II 186, antitetica a «veloce et leve» del v. 3; cfr. «oscuro et grave» di CCLXXXIV 10.

7. *terreno incarco*: il peso corporeo, la «terrena soma» di XXVIII 78; «queste membra noiose, et quello incarco» nel vicino sonetto XXXVI 4, secondo il tema sapienziale per cui «corpus enim quod corrumpitur aggravat animam, et terrena inhabitatio deprimit sensum multa cogitantem» (*Sap* IX 15); *Purg.* XXXI 19. *frescha neve*: neve caduta da poco; sintagma che, in altro contesto, figura come lezione primitiva del sonetto del guanto: «che copria netto avorio et frescha neve» (poi «fresche rose», CXCIX 10). Si veda in contesto analogo la «te-

nera neve» di CXXVII 43, nonché il tema dello struggimento delle neve al sole della sestina XXX 21.

8. *si va struggendo*: si strugge, con altra perifrasi verbale, come *andremo* | ... *parlando*, 5-6, cfr. XXX 21. *onde*: per la qual cosa. *pace avremo*: in forma di domanda senza risposta nell'*incipit* di altro colloquio con l'anima come doppio di sé, «Che fai, alma, che pensi?, avrem mai pace?» (CL).

9. *co·llui*: con lui (assimilazione in fonosintassi, raramente attestata nella volgata), insieme al pesante *incarco* e gravame del corpo, v. 7. *quella speranza*: la stessa *speme* languente del sonetto che segue (XXXIII 9), nella stessa posizione all'inizio delle terzine come indizio della continuità del discorso. La stessa speranza in frantumi nel luogo parallelo CXXIV 12-13: «d'un vetro | veggio di man cadermi ogni speranza».

10. *ne fe'*: ci fece; il pronome indica ancora la somma dell'Io e dei pensieri, come *noi* del v. 8. Il perfetto *fe'* pone uno stacco reciso col tempo della speranza passata rispetto al presente e al futuro della *fabula*. *vaneggiar*: lo stesso verbo del sonetto proemiale (probabilmente scritto dopo) determinato dalle «vane speranze» (cfr. nota a I 12; LXII 2, CCXLIV 4; *Tr. Et.* 72-74). La stessa clausola interna (al settenario) nel verso similare di CCLXX 25: «che mi fa vaneggiar sol del pensero». La rima interna di *vaneggiar* con *andar* (v. 3) e *sperar* (v. 4) pone continuità tra quartine e terzine e soprattutto stabilisce il circuito mentale tra speranza e *vaneggiar*, come nel sonetto I. *lungamente*: a lungo, in opposizione alla *brevitas* del tempo, v. 2.

11. *e 'l riso ... et l'ira*: gioia e dolore, paura e ira sono soggetti di *cadrà*, come la *speranza* ad inizio delle terzine, con accumulazione postposta per epifrasi. Le tipiche perturbazioni dell'animo, tanto classiche quanto cristiane e in particolare di Agostino *magister passionum*, sono quattro (il «quadriceps illud monstrum» del primo libro del *Secretum*, con la citazione del passo di *Aen.* VI 730-34 che il Santo considera un platonismo di Virgilio nel *De civitate Dei* XIV III 2; la stessa oscillazione delle quattro *pertubationes animi* in *Conf.* X XIV 21; cfr. Fenzi, nota 140 a *Secr.* I, p. 314; anche *Secr.* I, laddove sono evocate le *fluctuationes* agostiniane e i «duos contrarios affectus, spem videlicet et metum», p. 42): *gaudium* o *laetitia* (*riso*) e *dolor* o *tristitia* (*pianto*), positivo e negativo del presente; *metus* o *timor* (*paura*) e *spes* o *cupiditas*, negativo e positivo del futuro; poiché *Spes* è nominata in anticipo al v. 9, i quattro *fluctus animi* del verso risultano discordanti dal quadro classico piú volte evocato nel Libro (cfr. nota a CXXIX 8, CLII 3, CCLII 2; *Epyst.* I 6, 88-89; ultima parte della prefazione del *De remediis*), con un'infrazione e contaminazione di piani (Martelli, che rinvia alla dottrina platonica assorbita da Cicerone, *Tusc.* I X 20, esposta in *Secr.* II, p. 122), dove l'*ira* asimmetricamente s'insinua in quanto *fluctus* negativo, anche fisiologico (Tonelli), intermedio tra presente e futuro, secondo il suggerimento del sonetto CCXXXII 12-14: «Ira è *breve furore*, et chi nol frena, | è *furor lungo*, che 'l suo possessore | spesso a vergogna, et talor mena a morte». Tema della morte come fine dei contrari; cfr. XXIX 19-21.

12. *sí vedrem ... poi*: la stessa formula conclusiva nel sonetto XXXIV 12, sempre ad inizio della seconda terzina, come risultato d'una speranza che qui è vista negativamente e là positivamente, con marcata contrapposizione: «sí vedrem poi per meraviglia inseme» (Amore e l'amante, qui l'amante e i suoi pensieri). D'altra parte «vedrem chiaro», che si oppone al *vaneggiar* delle vane speranze, richiama intenzionalmente il «conoscer chiaramente» del sonetto proemiale (I 13), che condivide con questo sonetto una delle rime delle terzine (*-ente*) veicolata

dall'affinità dell'assunto. *sovente*: è l'avverbio della relatività dell'esistenza, contrapposta all'assolutezza del tempo che passa e della morte.

13. *per le cose dubbiose ... s'avanza*: si può trarre vantaggio da quello che fa paura, come la morte, un male che è fonte di bene (la *pace* del v. 8). Interpretazione Vellutello-Daniello per il verbo *avanzarsi*, con l'opportuno rinvio di Zingarelli a *Purg.* III 145: «Vedi oggimai ... | ché qui per quei di là molto s'avanza», anche se in Dante *s'avanza* è impersonale e qui medio (soggetto il pronome impersonale *altri*). Il significato di *s'avanza* come «si affretta» con *per* finale, imposto dal Bembo, perdura nei commenti Scherillo e Ponte (lo stato della questione esegetica è riferito dal Chiòrboli e da Balduino). Per il significato di *dubbiose* (pericolose, temibili) si noterà che l'aggettivo è sempre impiegato contestualmente per indicare la morte: «La morte fia men cruda | se questa spene porto | a quel dubbioso passo» (CXXVI 20-22); «ché l'alma ignuda et sola | convien ch'arrive a quel dubbioso calle» (CXXVIII 101-2); «Io dico che giunta era l'ora estrema | di quella breve vita gloriosa, | e 'l dubbio passo *di che il mondo trema*» (*Tr. Mor.* I 103-5, *Tr. Cup.* III 110). Forse un ricordo delle «*cose dubbiose* nel core apparite» di Cavalcanti (*Noi siàn le triste penne*, 8), da cui le *cose dubitose* di Dante, *Donna pietosa*, 43 (*Vita Nuova* XXIII).

14. *come spesso*: *variatio* di *come sovente* (v. 12), in contesto fortemente allitterante di chiusura. *si sospira*: ancora un richiamo ai vani *sospiri* (amorosi) del sonetto proemiale. Similmente in *Sen.* VIII 2: «Scit Deus scitque animus meus, rerum memor et conscius mearum, quotiens frustra [*indarno*] suspirasse puduerit» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 87).

XXXIII

Già fiammeggiava l'amorosa stella
per l'orïente, et l'altra che Giunone
suol far gelosa, nel septentrïone
rotava i raggi suoi lucente et bella;

levata era a filar la vecchiarella,
discinta et scalza, et desto avea 'l carbone,
et gli amanti pungea quella stagione
che per usanza a lagrimar gli appella:

quando mia speme già condutta al verde
giunse nel cor, non per l'usata via,
che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle;

quanto cangiata, oimè, da quel di pria!
Et parea dir: Perché tuo valor perde?
Veder quest'occhi anchor non ti si tolle.

«Laura inferma gli appare in sogno, e lo assicura ch'ella ancor vive»: cosí Leopardi e i commentatori di prima e di poi, senza notare che l'enunciato «quanto cangiata, oimè, da quel di pria» (v. 12), presunto sintomo di scampata malattia, contiene un pronome neutro (*quel*), che difficilmente potrà essere riferito a persona femminile. Quello che è cangiato, alterato, filtrato dall'esistente, ma non morto, è la speranza («mia speme già condutta al verde»), che è il tema conduttore non solo del sonetto che precede nel *Canzoniere* (XXXII), al quale *Già fiammeggiava* 'narrativamente' e delicatamente risponde, ma anche di XXXIV, *Apollo, s'anchor vive il bel desio*; in questi tre sonetti consecutivi la speranza, con formalismo continuo e significante, è posta sempre in apertura delle terzine ed è indicata come l'unico punto di forza d'una vicenda amorosa. Il momento del sogno, che non è consolatorio ma un invito a resistere («Perché tuo valor perde?», v. 13), è quello dell'alba, descritta nelle due quartine mediante «quattro vie, due di stelle, una del levamento della vecchia e una delle dipartenze degli amanti» (Castelvetro). Il movimento mitologico iniziale è dantesco, associato ad altre immagini in accumulo, come quando Dante sovrapponendo descrive quell'ora di struggente passaggio tra la notte e il giorno all'inizio del canto IX del *Purgatorio*: «La concubina di Titone antico | *già s'imbiancava* ... | Ne l'ora che comincia i tristi lai | la rondinella presso a la mattina...»; e qui Petrarca gestisce la memoria verbale con grande intonazione, rifondando il sistema da pari a pari.

Il legame di questo sonetto con *Questa anima gentil* (*stella* come raccordo agli estremi dei due componimenti, cfr. introduzione a XXXI), e piú direttamente

con XXXII (sul piano tecnico le terzine rispondono con il medesimo schema CDE DCE) e di questo con XXXIV (tema della speranza all'inizio delle terzine, cadenza raddoppiata *sí vedrem poi* da XXXII a XXXIV, nella stessa sede, v. 12), aggrega la sequenza XXXI-XXXIII al gruppo dei componimenti studiati da Wilkins sotto l'etichetta 'Petrarca 1336-38' (cfr. introduzione a XXXIV), allargando la consistenza e la preziosità di quell'insieme.

Sonetto su cinque rime, sullo stesso schema del precedente, ABBA ABBA, CDE DCE. Consonanza di A con E, *-ella*, *-olle*.

1. *Già fiammeggiava...*: ricordo di Virgilio, *Aen.* III 521, «Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis...», incrociato con la descrizione dell'Aurora di Dante, *Purg.* IX 1-2: «La concubina di Titone antico | *già s'imbiancava* al balco *d'orïente* (qui l'*orïente* è al v. 2). *amorosa stella*: Lucifero, stella diana, ovverosia Venere, cfr. XXXI 5. Indicazione temporale in tutto analoga a quella d'apertura del sonetto XLIII, dove il Sole («Il figliuol di Latona») che guarda dal *balcon sovrano* conferma il prelievo sopra segnalato dall'*incipit* del canto IX del *Purgatorio*, con emozione frazionata in due testi distinti (ma probabilmente contigui nel tempo di confezione).

2. *l'altra*: la stella Callisto o Orsa Maggiore. La Ninfa d'Arcadia Callisto, amata da Giove, fu trasformata da Giunone gelosa in orsa; Giove a sua volta trasformò lei e suo figlio in due stelle, ponendole vicine nel punto piú alto del firmamento (Orsa Maggiore e Minore), secondo Ovidio, *Met.* II 409-530, cfr. CCLIV 5-8.

3. *suol*: con normale valore d'imperfetto; il sintagma *suol far* richiama XXXII 2. *nel septentrïone*: «Avendo detto dell'amorosa stella in oriente; ed è da sapere che tutte l'altre stelle per la venuta vicina del sole impallidiscono, solamente Lucifero e l'Orsa Maggiore ricevono maggior lume» (Castelvetro).

4. *rotava*: «per rispetto al Carro, nella qual costellazione trovasi l'Orsa» (Carducci su Daniello); cfr. XXVIII 38, dove il *Carro* indica l'estremo Nord. Pertanto qui la punteggiatura del testo Contini della vulgata è stata modificata, togliendo la virgola dopo *septentrïone* del v. 3, «et l'altra ... nel septentrïone | rotava i raggi...». *lucente et bella*: forse ricordo di «beata e bella», *Inf.* II 53, dove la *stella* è sempre la «lucente stella diana», come nel famoso *incipit* di Guinizzelli *Vedut'ho...*

5. *la vecchiarella*: anticipatrice della «stancha vecchiarella pellegrina» che apre la canzone d'anniversario *Ne la stagion* (L 5), nonché simile all'umile ed operosa *anicula* affettuosamente tratteggiata in una lettera da Valchiusa (*Fam.* XIII 8, 4-5, cfr. introduzione a L), ricordata da Leopardi nel *Canto notturno* in versione maschile per incrocio con il sonetto XVI («Vecchierel bianco, infermo, | *mezzo vestito e scalzo*»).

6. *desto avea 'l carbone*: aveva riattizzato il carbone sopito sotto la cenere; citazione da Virgilio, *Aen.* VIII 407-10, individuata dal Vellutello: «Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae | curriculo expulerat somnum, cum femina primum, | cui tolerare colo vitam tenuique Minerva | impositum, cinerem et sopitos suscitat ignis». Virgilio per altro è mescolato a Dante perché *discinta et scalza* è una delle *Tre donne* nella canzone, v. 26: «discinta e scalza, e sol di sé par donna» (Trovato), forse col filtro di Orazio, *Serm.* I II 132: «Discincta tunica fugiendumst ac pede nudo» (Martelli, *Contributi*, p. 128). Con *desto* Petrarca si rifà all'immagine che è in *sopitos* di Virgilio, e anticipa il tema del *sonno* della prima terzina.

7. *gli amanti*: complemento oggetto prolettico. Tema lirico degli amanti che sono soliti «odiar l'aurora», rovesciato nella prima quartina del sonetto CCLV.

pungea: trafiggeva dolorosamente come una spada, cfr. CLXIV 11; CCXXI 12, CCXLI 8, ecc. Altro ricordo dantesco, *Purg.* VIII 1-5, laddove è descritta la nostalgia di un'altra ora di transito tra il giorno e la notte (l'ora di compièta): «Era già l'ora che volge il disio | ... | e che lo novo peregrin d'amore | *punge*...». *stagione*: quell'ora albale, come in L 1.

8. *per usanza*: in quanto il tema dell'alba ingrata agli amanti è comune, classico e trobadorico, cfr. XXII 33, CCLV 1-4; Ovidio, *Am.* I XIII 3-31; «Quo properas, Aurora? mane ... | Quo properas ingrata viris, ingrata puellis? | ... | Invida, quo properas?» (Daniello). *a lagrimar gli appella*: li invita a piangere.

9. *quando*: in quel punto dell'alba descritto nelle quartine. *mia speme ... condutta al verde*: la mia speranza ridotta all'estremo. I commentatori concordi intendono Laura giunta in punto di morte per la presunta malattia del sonetto XXXI, ma la *speme* non può essere che la speranza amorosa nominata nella stessa sede (primo verso delle terzine) nei due sonetti limitrofi: «cadrà quella speranza | che ne fe' vaneggiar sí lungamente» (XXXII 9-10); questo verso centrale del sonetto sembra il termine intermedio tra una speranza che cadrà solo con la morte e una speranza che tiene in vita. In *condutta* [latinismo fonetico] *al verde* è quel traslato delle candele (tinte di verde in fondo, dove giunto il lume comincia a spengersi) osservato per questo sonetto dal Vellutello («pigliando similitudine dell'accesa candela, il cui lume alora è presso al fine che s'approssima al suo verde») e dal Daniello per Dante, *Purg.* III 135: «mentre che la speranza ha fior del verde» cioè 'finché la speranza ha un pocolino ancora da ardere'. Per il luogo dantesco, implicato con quello di Petrarca per il legame della speranza, Francesco Torraca («Bull. Soc. Dant.», II [1894-95], p. 169) finemente rinvia, tra la disparità delle opinioni, all'*incipit* d'un sonetto di Meo dei Tolomei: «Sí se' condutt'al verde, Ciampolino, | che già del candellier hai ars'un poco» (Marti, *Poeti giocosi*, p. 271), nonché a una novella di Franco Sacchetti: «Le candele della cera facea volgere alla mensa sua capo piede, mettendo di sopra il lato piú grosso della cera verde» (XLI 25).

10-11. *l'usata via*: gli occhi dell'amante, che sono via d'amore al cuore, secondo il modulo guinizzelliano (*Lo vostro bel saluto*, 9) e cavalcantiano (*L'anima mia*, 9), per cui cfr. nota a III 11; XXXVII 80, CCLXXXIV 14. Qui gli occhi sono chiusi dal sonno e bagnati dal pianto (*tenea* regge sia *chiusa* che *molle*); la speranza amorosa non giunge dunque attraverso la vista fisica, ma in sogno. *molle*: aggettivo trobadorico e dantesco per gli occhi bagnati di lacrime, cfr. L 62, LIII 105, CXXV 10, CXXVII 47, CCL 10, CCCXX 4.

12. *quanto*: dà quasi anafora con *quando* ad attacco della prima terzina (v. 9), con parallelismo dell'ora e del modo della visione mentale. *cangiata ... pria*: cambiata da quello che era prima, quando la speranza d'amore veniva dal *vedere* l'amata «per l'usata via» dello sguardo, senza trasposizione mentale. I commentatori riferiscono *cangiata* a Laura alterata dalla malattia e dalle sofferenze, ma difficilmente *quel*, pronome neutro, potrebbe riferirsi a persona femminile. Vellutello rinvia a Virgilio, quando descrive Enea che vede in sogno il mestissimo Ettore: «Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo | Hectore qui redit exuvias indutus Achilli» (*Aen.* II 274-75), con ricordo puramente e ambiguamente verbale, come già osservava il Castelvetro: «Questo luogo è mal preso, ché Ettore era cangiato perché recava rea novella: ma L. recandone lieta, non doveva esser cangiata».

13. *parea dir*: soggetto è sempre la *speme* (v. 9), che dà parole al discorso interiore dell'amante. Raccordo interno con il 'colloquio' di XXXI 5 nonché con una medesima *spene* che interviene similmente «dicendo: Perché priva | sia de

l'amata vista, | mantienti, anima trista» (XXXVII 9-11). *tuo valor*: la tua forza vitale, nel significato di Dante (soprattutto, per l'affinità dell'intera situazione, in *Donna pietosa*, 26: «Che vedestú, che tu non hai valore?») e di Cavalcanti (*L'anima mia*, 5, ecc., per cui cfr. De Robertis, nota a *Vita Nuova* XXIII, p. 161). *perde*: viene meno, come in CXCVII 8, «là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro»; per altri, a torto, *perde* è seconda persona, con *tuo valor* complemento oggetto.

14. *Veder*: la vista fisica come soluzione dell'angoscia; analogamente nel sonetto che segue (XXXIV 9) l'*amorosa speme* è premiata dalla vista: «sí vedrem poi per meraviglia inseme | seder la donna nostra sopra l'erba...». *si tolle*: è negato (forma passiva); *anchor* pone clausola all'interno del verso (primo emistichio settenario) sottolineata dalla rima interna desultoria con *valor* del verso precedente.

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;

et per vertú de l'amorosa speme,
che ti sostenne ne la vita acerba,
di queste impressïon' l'aere disgombra;

sí vedrem poi per meraviglia inseme
seder la donna nostra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se stessa ombra.

Invocazione ad Apollo perché protegga il lauro, la pianta prediletta, che ben può esser quella dell'arido campicello vicino a casa, in riva al fiume (*Buc. carm.* X 11-27). La movenza iniziale classica di amore erudito (Apollo e Dafne) è però subito sciolta nell'invenzione d'un Apollo-Sole come raddoppio di se stesso, che staccandosi dal *prima* della favola ovidiana (*Met.* I) viene a specchiarsi nei sentimenti dell'amante di *ora* (vv. 7-8). In questo il testo è vicino alla straordinaria mistura classico-cristiana del sonetto *Almo sol* (CLXXXVIII), scritto tanto piú tardi, dove ritornando sugli stessi passi Petrarca pone una *fronde* che *verdeggia* in un luogo affine, ammirata come miracolo da «duo amanti» (CXV 1), di cui uno primeggia per il solo potere di dominare le cose che passano e l'*oblio*, mentre il poeta-amante terreno è immerso nell'angoscia del tempo che crolla. Qui l'unico periodo che forma arditamente il sonetto, con fusione stilistica totale, giunge all'effetto magico dell'ultima terzina: la fronde iniziale è diventata una donna che sull'erba prende l'ombra di se stessa sotto una gran chioma di capelli d'oro. Il ritocco dato negli scartafacci all'ultimo verso è anch'esso un istante di grazia, portando all'estremo l'«amorosa compenetrazione» (Contini) di *fronde* e di *chiome bionde*, prima intrecciata sommessamente, perché non solo la vita vegetale dei *rami* della prima stesura passa a *braccia*, ma anche i verbi *seder* e *far* (prima *faccendo*) negli ultimi due versi rimontano sullo stesso piano di contemporaneità, con subitanea identificazione grammaticale che documenta la metamorfosi di fatto.

Il sonetto ha per Wilkins una funzione importante nella formazione del *Canzoniere* (*The Making*, pp. 81-87, 146-50): sarebbe il primo, per elegante conget-

tura, d'un *Liederbuch* primitivo messo sú nel 1342 con testi prelevati da altro supporto e copiati a pulito negli anni 1336-38, nella fattispecie prima del 4 novembre del 1336 (Rafti). La postilla che accompagna il sonetto XXXIV negli scartafacci è la seguente: *ceptum transcribi ab hoc loco .1342. Augusti .21., hora 6* (c. 9*v*), e di qui si muove Wilkins per aggregare a questa testa di serie (omaggio al lauro, tema dafneo) i sonetti *S'io credesse* (XXXVI) e *Solo et pensoso* (XXXV), insieme ad altri componimenti che sarebbero marcati dalla fitta presenza di nomi e riferimenti classici (però presenti, con relative allusioni, in tutto il *Canzoniere*). L'indagine di Wilkins è condotta su un insieme documentario che è il piú antico tra le carte autografe, con varietà d'impaginazione e di scrittura che varia quasi in ogni carta, volta per volta cambiando funzione (cfr. Rafti, *Alle origini*, pp. 202-220); ma è indubbio che questa parte degli scartafacci è positivamente un serbatoio tematico messo insieme da una volontà strutturante, documento primario di alcune associazioni che poi restano definitive (sequenze LXXVII-LXXVIII, XLI-XLIII) e di un intenso sfruttamento dei testi rifiutati, compresi quelli dei corrispondenti.

Le carte chiamate in causa da Wilkins (le conclusioni del quale sono riprese dalla Noferi per il supposto connettivo di classicismo imperante, *Esperienza poetica*, pp. 183-201) sono le seguenti del Vaticano lat. 3196:

7*r* LXXVII, LXXVIII [sonetti sul ritratto di Simone Martini], XLIV [anche qui c'è un ritratto, sia pure orale, al v. 4: «raffigurato a le fattezze conte»]
7*v* LX, XXXVI, XLVI
8*r* XLI, XLII, XLIII [trittico programmato fin dall'origine]
8*v* *Messer Francesco, chi d'amor sospira* (sonetto di «Geri Gianfigliaççi»), CLXXIX [«Risposta» a Geri], XLV [tema dei «micidiali specchi» comune a XLVI, prima evidentemente autonomo, poi giustapposto, cfr. c. 7*v*]
9*r* *Piú volte il dí mi fo vermiglio et fosco* [«Responsio mea ad unum missum de Parisii», sonetto rifiutato; Solerti, XVI], XLIX, LXIX
9*v* XXXIV
10*r* XXXV, *El bell'occhio d'Appollo, dal chui guardo* (sonetto di «Ser Dietisalvi Petri di Siena»), *Se Phebo al primo amor non è bugiardo* («Risposta», altro sonetto extravagante; Solerti, XXVI)
10*v* *Quando talor(a) da giusta ira commosso* [sonetto disperso; unione di temi con il sonetto a Geri CLXXIX per l'effetto Medusa; Solerti, VIII]
16*r* LXIV, *Tal chavalier(e) tutta una schiera atterra* [«Responsio mea domino iubente», sonetto disperso; Solerti, XVII]
16*v* *Quella che gli anima(l)i de mondo atterra* [«Alia responsio mea», sonetto disperso; Solerti, XVIII], LVIII.

Per la carta 11*r*, che Wilkins include in questo gruppo *antiquior* del cosiddetto Codice degli abbozzi, cfr. introduzione alla canzone XXIII.

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

BIBLIOGRAFIA: Galimberti, *Amate dal sole*, pp. 428-29; Hernández Esteban, *Fusion mítica*, pp. 123-43.

1. *Apollo*: amatore del lauro-Laura, Dafne della favola ovidiana, evocato già in questa funzione di doppio di se stesso nel sonetto V 12-14, nella sestina XXII 34-36, e nella terza strofe della canzone XXIII. *s'anchor vive*: la frase ipotetica d'apertura rinvia al tema iniziale, similmente formulato, del sonetto extravagante responsivo a Dietisalvi Petri di Siena (rimatore non altrimenti noto che per il sonetto di proposta a Petrarca: *El bell'occhio d'Appollo, dal chui guardo*, per

cui cfr. nota a XLII 7-8), copiato insieme a quello del proponente in queste stesse carte del Codice degli abbozzi (c. 10*r*), e che probabilmente è servito da supporto a questo testo, *Apollo, s'anchor vive*: «Se Phebo al primo amor non è bugiardo, | o per novo piacer non si ripente, | già mai non gli esce il bel lauro di mente, | a la cui ombra io mi distruggo et ardo». *il bel desio*: il desiderio amoroso, cfr. nota a XII 12, XXV 10.

2. *a le thesaliche onde*: presso le acque del fiume Peneo, in Tessaglia, evocato nella canzone *Nel dolce tempo*, cfr. nota a XXIII 48.

3. *chiome bionde*: elemento primario di seduzione per Apollo, sciolte al vento nella fuga (*Met.* I 497-98, «et levis inpulsos retro dabat aura capillos», *ibid.* 529), le stesse chiome d'oro che imprigionano l'amante e misurano il tempo nella sestina XXX 24, 38.

4. *volgendo gli anni*: col passare del tempo. Daniello rileva il calco da Virgilio, *Aen.* I 234, «olim volventibus annis» (anche della prosa latina, *De remediis* I 49, p. 624); Castelvetro rinvia a *Par.* IX 4 «e lascia volger [o *muover*] li anni»; LXII 9; *Tr. Tem.* 103.

5. *dal pigro gielo*: dal freddo torpido e inattivo (complemento prolettico, che allontana ulteriormente il verbo *difendi* dal vocativo cui si riferisce, Apollo); Ovidio, *Am.* III VI 94: «pigra ... hiemps»; Orazio, *Carm.* IV VII 11-12, descrivendo l'avvicendamento stagionale: «et mox | bruma recurrit iners» (Daniello); *Rhet. Her.* IV XXXII 43: «"desidiosam" artem dicimus, quia desidiosos facit, et frigus "pigrum", quia pigros efficit». *il tempo aspro et rio*: la stagione rigida e avversa, «forte ed acerba», come direbbe Dante, *Io son venuto*, 46; *Guido, i' vorrei*, 5, cfr. CXIII 4. Altre dittologie con *aspro* in XXIII 66, LI 12, CCXLI 5, CCLXIV 96, CCLXV 1, CCLXVII 3, CCLXVIII 13, CCCLX 38.

6. *che dura ... s'asconde*: l'inverno che dura per tutto il tempo che la faccia di Apollo-Sole rimane nascosta; analogamente in XLIII 9, del sole annuvolato: «Et cosí tristo standosi in disparte».

7. *l'onorata ... fronde*: sintagma di richiamo con l'*incipit* del sonetto XXIV, «Se l'onorata fronde che prescrive»; con *variatio* nella sestina CXLII 16-17: «né già mai ritrovai tronco né frondi | tanto honorate dal superno lume»; fronde dell'*arbor sacra* «metuenda et venerabilis» evocata nell'Orazione per la laurea, citando Virgilio, *Aen.* VII 59-60, III 80-81 (*Coll. laur.* XI 9); *Tr. Pud.* 186: «le sue vittoriose e sacre foglie».

8. *tu prima ... io*: la stessa opposizione-identificazione lanciata attraverso il tempo è nell'attacco del sonetto CLXXXVIII: «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, | *tu prima* amasti». *invescato*: preso al *visco* (XL 3, CXXXIX 3) di Amore, «stando nella metafora de la fronde, ove gli uccelli s'invescano, e alludendo al nome de l'una e l'altra donna amata» (Gesualdo). Verbo ricorrente dell'innamoramento, come in LXXXIII 6, XCIX 8, CXLII 29, CLXV 5, CXCV 3, CCXI 11, CCLXX 58.

9. *per vertú*: in grazia; XII 3. *amorosa speme*: la stessa speranza d'amore di XXXII 9 e XXXIII 9.

10. *ne la vita acerba*: nel tempo amaro quando Dafne deludeva l'*amorosa speme* dell'amante. Sintagma dantesco, *Gli occhi dolenti*, 65: «sí mi fa travagliar l'acerba vita» (*Vita Nuova* XXXI, per cui cfr. il commento De Robertis: «*l'acerba vita* non è definizione della vita, ma perifrasi per "il mio dolore", "il dolore in cui vivo"»); col Castelvetro si è imposto il riferimento al servizio di Apollo in terra come pastore, spogliato della divinità: cosa che non spiega l'*amorosa speme*.

11. *impressïon(i)*: «accidenti de l'aere» (Gesualdo), come nebbie e venti, insomma gli effetti del «tempo aspro et rio»; «è termine tecnico della fisica me-

dievale usato da P. nella postilla "de impressionibus" posta in margine ad Apuleio, *De mundo* 8, 306» (Santagata, che cita Cecco d'Ascoli, *Acerba*, 583-85); emblematicamente sono le impressioni di morte dei sonetti XXXI-XXXIII. *disgombra*: rima 'petrosa' con *ombra* (Dante, *Io son venuto*, 9-10), come in XI 4 e XXIII 169, qui imperativo, che riprende, allitterando, *difendi* 7.

12. *sí vedrem poi*: la stessa conclusione all'inizio della seconda terzina nel sonetto XXXII, «sí vedrem chiaro poi...», come indizio di continuità dell'affabulazione; anche in XXXIII 14 *Veder* scioglie il tormento. In parallelo, per il tema della vista come miracolo: «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra...» (CXCII 1), «Almo Sol ... | Stiamo a mirarla» (CLXXXVIII 1-5). *per meraviglia*: miracolosamente. *inseme*: tu e io.

13. *seder*: stare, come in CCCXXIV 11, «nel mezzo del meo cor madonna siede», e come in Dante (*E' m'incresce di me*, 43; *Tre donne*, 3; *Per quella via*, 9; *Purg.* V 74); «Qual miracolo è quel, quando tra l'erba | quasi un fior siede» (CLX 9-10). *la donna nostra*: la nostra signora, con tono sacro, come in Dante che ragiona con Amore: «trattiam di nostra donna omai, signore» (*Deh, ragioniamo insieme*, 4; anche *Un dí si venne*, 14).

14. *et far de le sue braccia*: la lezione primitiva dell'autografo è *faccendo de' suoi rami*. La variante sostitutiva *Et fare de le sue braccia* è scritta nell'interlinea con puntino espuntorio sotto *-e* finale di *fare* (indicazione di lettura tipica degli scribi medievali e anche del Boccaccio, segnalata mediante parentesi tonda nella lista soprastante degli *incipit* di questa sezione degli scartafacci); allo stesso modo sono indicate nel testo tutte le sinalefi tra vocali: *vive il*, *infiammava ale*, *poste in*, *gielo et*, *invescato io*, ecc. Le altre varianti formali sono *Appollo*, *sagra*, *insieme* (vv. 1, 7 e 12); la scrittura intera *impressioni* del v. 11 è invece della vulgata. Il passaggio da *rami* a *braccia* («e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia!», XXIII 49) trova riscontro nell'Egloga X, dove il lauro abbattuto «sembra riprendere gli aspetti umani che aveva perduto» (Martellotti, *Laurea occidens*, p. 84): «pestifer hinc eurus, hinc humidus irruit auster [cfr. CCCXVIII 1-4]; | ac, stratis late arboribus, mea gaudia laurum | extirpant franguntque truces, terreque cavernis | *brachia ramorum*, frondesque tulere *comantes*», vv. 381-84.

Solo et pensoso i piú deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sí ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sí aspre vie né sí selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co·llui.

Sonetto di solitudine amorosa e testo-chiave del *Canzoniere* come libro di estraniamento esistenziale, bilanciato su un rapporto interno/esterno che si rivela in equilibrio solo a prezzo che l'esterno sia internizzato, come nella grande canzone di nostalgia *Di pensier in pensier* (CXXIX). Anche qui l'amante cerca scampo tra taciturni testimoni dei sentimenti, gli unici ammessi: le sostanze «monti et piagge | et fiumi et selve», insieme a «rive ... campagne ... boschi» (CCLIX 2) e a «monti ... piagge ... valli ... fonti...» di similari emozioni (terzine di CCLXXXVIII), sono spettatrici nominate in gran folla a specchio dei pensieri intermittenti; qui tali amici in natura associati in un'aggregazione aritmica, spartita su due mezzi versi (due binomi consecutivi legati da *enjambement*, vv. 9-10), partecipano anche formalmente alla fuga, che era cominciata lenta e misurata nella prima quartina, segnata da una doppia anastrofe di rallentamento («occhi ... intenti», «porto ... ove»), riflettendo un Io inquieto, in tensione tra movimento e stasi. In situazione classico-elegiaca, apparentemente 'romantica', il poeta è solo, ma in situazione moderna (dantesca) è accompagnato da Amore. Totalmente innovativa l'invenzione di Amore come doppio di sé nel segreto monologo del Libro.

Il testo è copiato dall'autore in redazione definitiva tra le carte piú antiche del Codice degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 10*r*), selezionato secondo Wilkins per la 'prima raccolta di riferimento' del 1336-38 e scelto come secondo elemento d'un primitivo *Liederbuch* del 1342 (*The Making*, pp. 89-91, 145-50); secondo l'*expertise* paleografica e codicologica della Rafti, *Alle origini*, pp. 204-20, questa

facciata 10*r* era all'origine contigua all'attuale 7*r*, entrambe scritte prima del 4 novembre 1336; cfr. introduzione a XXXIV.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE. Consonanza imperfetta di ABD, con *-ampi*, *-enti*, *-empre*, di fusione tra quartine e terzine.

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 214-17; Pastore Stocchi, *Due solitari*, pp. 63-83; Keller, *Mélancolie*, pp. 3-14; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 45-50; Capovilla, *Ultima canzone*, in *Studi*, pp. 164-72.

1. *Solo et pensoso*: attributi costanti del protagonista del *Canzoniere*, nell'attitudine di Bernart de Ventadorn «d'amor pensius e cossirans» (*Pel doutz chan*, 4), immerso nella solitudine (CCLIX 12). *deserti campi*: simili ai *deserta loca* dell'*incipit* di un'elegia di Properzio (Wilkins, *The Making*, pp. 295-98), dove un altro poeta in fuga manifesta gli occulti pensieri amorosi a una natura partecipe, un faggio, un pino: «Vos eritis testes...» (I XVIII 1-20, cfr. vv. 9-11). Ma tema intensamente petrarchesco in versi e in prosa; cosí nella prima Ecloga (*Buc. carm.* I 7-10), con richiamo al «deserto lido» della canzone *Di pensier in pensier* (CXXIX 47, cfr. XXIII 142). Nella lettera *Sen.* XI 5 è evocato l'omerico Bellerofonte dell'*Iliade*, conosciuto e classicizzato attraverso la citazione di Cicerone in *Tusc.* III XXVI 63: «qui miser in campis maerens errabat Aleis | ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans» (Daniello), col quale Petrarca s'identifica sotto l'insegna dell'«amor solitudinis atque hominum fuga» nel terzo libro del *Secretum* (p. 156), nonché in *Sen.* III 1 al Boccaccio, «hominum vestigia vitans», rinviando ai due libri del *De vita solitaria*; anche in *Sen.* X 2 a Guido Sette, ricordando Valchiusa: «Quotiens autem reris me nox atra solum procul in campis invenerit ... unus ego ... in agros presertim ... ubi in montibus noctu solus ac securus erraverim!».

2. *vo mesurando*: presente perifrastico d'intensa partecipazione del soggetto all'azione (XVI 12, XXII 12, ecc.), quasi 'percorro in lungo e in largo', cfr. nota a CXXIX 56. La perifrasi antica anticipa il movimento dei passi *tardi e lenti*, come gravati da un peso, per cui si veda il binomio *lento e tardo* di *Tr. Pud.* 40, nonché i danteschi «passi lenti e scarsi», *Purg.* XX 16; *Inf.* XXIII 59.

3. *porto*: ho, tengo «gli occhi intenti per fuggire ogni luogo segnato da piede umano» (Leopardi), con doppia anastrofe di rallentamento, *occhi ... intenti, porto ...* | *ove*, ulteriormente frazionata da *enjambement*, funzionale al pensiero che ruota su se stesso. In sintonia la lettera a Giovanni Colonna, da Valchiusa, *Fam.* VI 3, 69: «videbis a mane ad vesperam solivagum herbivagum montivagum fontivagum silvicolam ruricolam; *hominum vestigia fugientem*, avia sectantem, amantem umbras ... tumultus urbium vitantem». In trasparenza sacra *Tb* I 5: «hic solus fugiebat consortia omnium»; Tobia non è ovviamente un innamorato infelice ma un isolato in terra d'infedeli, come del resto Bellerofonte, perseguitato dagli dèi.

4. *ove ... stampi*: per fuggire i luoghi dove l'orma d'un uomo segni il terreno. Immagine di un'elegia di Tibullo (?), IV XIII 9-10: «Sic ego secretis possim bene vivere silvis, | qua nulla humano sit via trita pede» (Daniello); anche Virgilio, *Georg.* III 195, del cavallo: «vix summa vestigia ponat harena»; Claudiano, *De raptu Proserpinae* III 385 (Santagata). Nelle minute la scrittura *humano*, ridotta mediante puntino espuntorio sotto *o* finale, per cui cfr. introduzione a XXXIV.

5. *schermo*: scudo, riparo, difesa; lo «schermo tale» della canzone montanina di Dante, *Amor, da che convien*, 73; «Non trovo scudo» (*Cosí nel mio parlar*, 14); XIX 10. *scampi*: rima ricca e derivativa con *campi*, in rapporto paronomastico con *stampi*, che si somma in verticale al fitto tessuto fonico delle quartine, cfr.

CVII 1, «Non veggio ove scampar mi possa omai...»; Dante, *Al poco giorno*, 22: «per potere scampar da cotal donna».

6. *manifesto accorger*: l'evidente intuizione, l'occhio indiscreto (quasi la sfacciata indiscrezione) degli altri, che dall'esterno leggono il malessere del personaggio (v. 8), senza sapere nulla di lui (v. 11). Situazione similare in Guiraut Riquier, *Ad un fin aman*, 19-22: «Nulhs hom non era de latz | a l'aman que sa dolor | no conogues, tan torbatz | era ab semblan de plor». Per il verbo, neutro e sostantivato, *Purg*. VI 123, «l'accorger nostro», contrapposto agli *occhi* di Dio come qui agli *occhi* fuggitivi dell'amante (v. 3), in rapporto fonico. *de le genti*: antico francesismo per il numero.

7. *atti*: l'atteggiamento psico-fisico. Voce stilnovistica che ritrae l'essere della donna nel suo movimento interno-esterno; cosí Dante, *Vede perfettamente*, 12: «Ed è ne li atti suoi tanto gentile» (*Vita Nuova* XXVI); *Amor che ne la mente*, 45: «Li atti soavi ch'ella mostra altrui» (*Conv*. III). Qui gli *atti*, assimilati nella sfera dell'Io, sono misurati sui *passi* dell'amante (assonanza in clausola interna). *spenti*: privi, non rischiarati da «allegrezza». Metafora (Dante, *Amor, da che convien*, 3: «e mostri me d'ogni vertute spento») che si oppone a quella di *avampi* in chiusura delle quartine, cosí come *fuor* (gli atti esteriori) a *dentro* (gli atti interiori), v. 8.

8. *di fuor si legge*: tema della trasparenza dell'anima attraverso i tratti esteriori, come nel sonetto *Liete et pensose*: «Ma spesso ne la fronte il cor si legge» (CCXXII 12; CXLVII 6), in tensione con *dentro*; probabile rintocco dell'*Elegia* di Arrigo da Settimello, 73-76: «nam facies habitum mentis studiumque fatetur, | mensque quod *intus* agit nuntiat illa *foris*; | internique status liber est et pagina vultus; | exterior macies intus amara *legit*» (Martelli, *Contributi*, p. 120). *avampi*: di quel fuoco che fa *per deserta vagari*, «Uror et in montes flammata mente revertor. | Sic eo, sic redeo...» (*Buc. carm*. I 39-40).

9-10. *sí ch(e)*: introduce la diretta conseguenza della *hominum fuga*. *mi credo*: verbo medio, come riflessione interna del solitario. *monti ... selve*: tutti «testimon' de la mia grave vita», evocati in gran cumulo allitterante (qui in un polisindeto rotto da *enjambement*) nella prima *cantilena oculorum*: «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi» (LXXI 37-38), dove i *campi* rimano ancora con *avampi* a fissare la concordante emozione. *selve sappian*: parallela partecipazione di sostanze naturali nel sonetto CCLIX 2, «le rive il sanno, et le campagne e i boschi», e nelle terzine di CCLXXXVIII: «né fiere àn questi boschi sí selvagge, | *che non sappian* quanto è mia pena acerba». *di che tempre*: di quale tempera, di che natura (ma *tempre* è sempre plurale, cfr. LV 15, CXIX 43, CCVII 57, nota a CCCLIX 37). Altro *enjambement*, nella funzionale frammentazione sintattica delle terzine.

11. *altrui*: all'alterità negativa, alle *genti* del v. 6, richiamate mediante l'opposizione di *celata* contro *manifesto*.

12. *Ma pur*: eppure, nonostante la «solitaria vita» consaputa dai boschi e dalle acque. *aspre vie*: le stesse tortuose e stancanti del cammino di Amore nel sonetto *Amor, che vedi*, «ove per aspre vie mi sproni et giri» (CLXIII 10; CCVI 20, CCXXXVI 11), forse su un rintocco dell'*ambulare vias asperas* del profeta Baruch (IV 26). *selvagge*: tema di silvestre solitudine (XXII 18), come nella nonprimavera di *Zephiro torna*: «sono un deserto, et fere aspre et selvagge» (CCCX 14, nota a CCLXV 1). Ricordo tematico, oltre che ritmico-lessicale, del selvatico deserto dei suicidi di *Inf*. XIII 7-9: «Non han sí aspri sterpi né sí folti | quelle fiere selvagge che in odio hanno | ... i luoghi cólti» (Contini).

13. *non so*: risponde in positivo a *non trovo* del v. 5, nonché a *sappian* delle

sostanze in natura, v. 10. *ch'Amor non venga*: situazione che rinvia al sonetto di Dante che comincia «Deh, ragioniamo insieme un poco, Amore...», anche se Petrarca descrive un'inquietudine vitale impercettibilmente asimmetrica, mentre Dante giovane parla razionalmente di un allontanamento liberatorio in compagnia di un interlocutore confidenziale. La stessa giuntura *enjambante* «che 'l desio | meco non venga» in XVIII 10-11; similmente nel sonetto 'in morte' CCCVI 10-11: «et sol tu che m'affligi, | Amor, vien' meco, et mostrimi ond'io vada».

14. *ragionando*: discorrendo, in soluzione perifrastica *enjambante* (*venga* ... | *ragionando*), che ripropone la lentezza dei *passi* iniziali e il *vo mesurando* del personaggio poeta. Sempre Amore è «Collui che del mio mal meco ragiona» nella canzone *In quella parte*, CXXVII 5. Nel sonetto epistolare dell'amico Geri Gianfigliazzi *Messer Francesco, chi d'amor sospira*, copiato da Petrarca con relativa risposta nel Codice degli scartafacci in questi stessi anni 1336-38 (c. 8*v*, introduzione a XXXIV), si dice a Francesco, come sua personale prerogativa: «Voi ragionate con Amor sovente...». *con meco ... co·llui*: con me ... con lui (forma assimilata in fonosintassi, come in XXXII 9).

XXXVI

S'io credesse per morte essere scarco
del pensiero amoroso che m'atterra,
colle mie mani avrei già posto in terra
queste membra noiose, et quello incarco;

ma perch'io temo che sarrebbe un varco
di pianto in pianto, et d'una in altra guerra,
di qua dal passo anchor che mi si serra
mezzo rimango, lasso, et mezzo il varco.

Tempo ben fôra omai d'avere spinto
l'ultimo stral la dispietata corda
ne l'altrui sangue già bagnato et tinto;

et io ne prego Amore, et quella sorda
che mi lassò de' suoi color' depinto,
et di chiamarmi a sé non le ricorda.

Sonetto che i vecchi commentatori legano all'occasione di un'infermità della donna del Libro sulla scia di XXXI-XXXIII, o addirittura, sul v. 13, ad una scampata malattia del poeta. Ma è un sonetto d'amore come inferno e morte, con quella funzione d'apertura su temi paradigmatici (per Wilkins il terzo d'una silloge germinale del 1342) che avrà poi la canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (XXIII), con la definizione di amore come perpetua trasformazione e «fera voglia», cioè come stato tormentoso in sé non necessariamente determinato dalla crudezza dell'oggetto. Il testo esplicita quello che nel finale di *Solo et pensoso* (XXXV) e nei sonetti *L'oro et le perle* (XLVI) e *L'arbor gentil* (LX), che a questo sono associati all'origine nella stessa facciata degli scartafacci in serie omotematica (c. 7*v*, cfr. introduzione a XXXIV), era una mera coloritura 'petrosa' da Inferno dei suicidi («velenosi stecchi» di XLVI 3 su «stecchi con tósco» di *Inf.* XIII), ed espone direttamente il tema della «volontaria morte» come proiezione ultima del sistema oppositivo nel quale vive il mal vivo amante. Se nella canzone delle Metamorfosi il messaggio «mezzo ... tra vivo et morto» (XXIII 89) è ancora una metafora di sbigottimento e d'alterazione secondo le prerogative di Amore («i miei seguaci discoloro, | e 'n un momento gli fo morti et vivi», XCIII 3-4), qui *mezzo* del v. 8, a metà tra quartine e terzine e in cadenza raddoppiata da due emistichi estremi («mezzo rimango ... et mezzo il varco»), è il segnale marcato d'una dissociazione psicologica che accompagna ovunque il moderno protagonista del *Canzoniere*, come nella missiva a Sennuccio «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio | (cosí ci foss'io intero...» (CXIII) e come nel finale primiti-

vo di *Che debb'io far?* (cfr. introduzione a CCLXVIII). Le quartine portano il peso dell'ossessione, con rime pressoché tutte derivative (*scarco*, *incarco*; *atterra*, *terra*) o equivoche (*varco*), per manifestazione esterna di un pensiero che si accumula variando su se stesso. Le superbe terzine (che per altro commemorano il formalismo della fronte con due rime ricche: *spinto*, *depinto*; *corda*, *ricorda*) spingono al massimo la poetica petrarchesca (poi leopardiana) dell'attenuazione, come se non bastasse il messaggio criptico del v. 7 per indicare la morte («di qua dal passo anchor che mi si serra»): la «dispietata corda», indubbiamente 'petrosa' sulla «dispietata lima» di *Cosí nel mio parlar*, è quella di Amore (ma non a caso il Carducci intende l'arco della Morte, perché Amore e Morte sono del pari micidiali e si scambiano gli attributi); «quella sorda», con immagine tardo-classica tolta da Boezio dolorante e in catene, è la Morte; e infine «l'altrui sangue», per pareggiare la partita sul fronte delle vittime, è quello degli amanti abbattuti dal pensiero amoroso.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *S'io credesse*: in parallelo *Inf.* XXVII 61-65, «S'i' credesse che mia risposta fosse | ... | *ma* però che già mai di questo fondo | non tornò vivo alcun», con analoga movenza *S(e)* ... *ma* (qui all'inizio della seconda quartina) come sintomo d'inganno. *per morte*: sintagma paolino, *Hebr* II 14, «ut per mortem [Iesus] destrueret eum qui habebat mortis imperium, id est diabolus»; corrisponde a «col morir», in tema di suicidio, di Pier della Vigna (*Inf.* XIII 71); CCXCVII 5. *scarco*: sgravato (da quel *pondus* insopportabile del «pensiero amoroso»); Arnaut Daniel, *Si·m fos Amors*, 43-44: «qu'ieu non ai cor ni poder que·m descarc | del ferm voler...» (Santagata). Il timore della morte come male peggiore (vv. 1-8), che esclude dalla conoscenza di Dio (*divina cognitio*), è un tema di Agostino nei *Soliloquia*, I XI 19; cfr. Iliescu, *Sant'Agostino*, pp. 49-50.

2. *pensiero amoroso*: lo stesso «amoroso pensero» annunciato sulle soglie del Libro, X 12, XIII 9, XIV 5-6. *m'atterra*: «a guisa di grave peso mi tiene oppresso» (Gesualdo); *Tr. Mor.* I 5-6: «il gran nemico | che con suo' ingegni tutto il mondo atterra» (sempre Amore); XXVI 1 e 4 con la stessa rima derivativa. Tutta la prima quartina è una conseguente metafora sul peso schiacciante di Amore, che tiene l'amante prono verso terra, cosí come la seconda ruota sulla metafora del passaggio tra vita e morte.

3. *posto in terra*: deposto.

4. *noiose*: gravose, col significato intenso che ha *noia* in antico italiano. Il peso della vita rimanda al «greve | terreno incarco» di XXXII 6-7, che infatti è ricordato dall'*incarco* in punta di verso. *quello incarco*: il gravame del pensiero amoroso, come in CXLIV 6.

5. *un varco*: anticipa il *passo* del v. 7, un passare tra la morte dei vivi e la morte dell'anima, con frattura anche stilistica (*enjambement*).

6. *di pianto ... in altra guerra*: tema della paura della dannazione ripreso nella prima *cantilena oculorum* (LXXI 42-44); motivo cristiano, con quel fuggire le *molestias temporales* per cadere in quelle *perpetuas* (Agostino, *De civ. Dei* I 26, citato da Martelli, *Contributi*, pp. 125-26), che convive con quello classico per cui «curae non ipsa in morte relinquunt» (*Aen.* VI 444; Daniello). *guerra*: pressoché sinonimo di *pianto*, come già in Cino da Pistoia e in Dante, cfr. nota a CCLXVIII 60-61.

7. *di qua dal passo ... serra*: il passaggio della morte è ancora sbarrato [*si serra* è passivo] all'amante (*mi*). In prima battuta nelle minute (c. 7*v*) «di qua dal passo ancor *ch'altri mi* serra»; cosí nel *planctus* CCLXVIII 62 «s'altri [sempre

ambiguamente la Morte] mi serra» sostituisce la prima lezione degli scartafacci «Ma se pur *mi si serra*», con scambio nel sistema, cfr. nota a LXXXI 10-11. L'immagine dantesca del *passo* che separa il tempo dall'eterno («si volse a retro a rimirar lo passo | che non lasciò già mai persona viva», *Inf.* I 26-27, II 12, V 114; nota a CCCXXIII 9) è esaltata dalla rima interna di *passo* con *lasso* al quinario del v. 7 e al settenario del v. 8.

8. *mezzo rimango*: la prima lezione sostituita nel Codice degli abbozzi è *meçço mi trovo*, in sintonia con il primo congedo indirizzato a Sennuccio nella canzone *Che debb'io far?*, anche lí sintomo d'estraniamento e dissociazione: «canzon, tu *'l troverai* | *mezzo* dentro in Fiorenza e mezzo fori», cfr. introduzione al *planctus* CCLXVIII; nota a XXVIII 6. *lasso*: oimè, ambiguamente ribattuto da *lassò* delle terzine, v. 13.

9. *Tempo ben fôra*: sarebbe davvero tempo, con *Tempo* incipitario di elemento strofico, come in III 5, e *ben* rafforzativo; *fôra* raddoppia *sarebbe* del v. 5, al quale si oppone per il contenuto. *d'avere spinto*: tempo passato per il presente, come di cosa che si desidera già avvenuta.

10. *l'ultimo stral*: l'ultimo colpo di freccia, quello mortale (complemento oggetto); cfr. CCVII 85-86: «Aspett'io pur che scocchi | l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo». La *dispietata corda* («dispietato giogo» in LXII 10) è il soggetto a lungo ritardato, cosí come tarda la morte invocata, con potente iperbato.

11. *ne l'altrui sangue ... tinto*: ricorda «di sangue tinte» delle Erinni nell'*Inferno* dantesco, IX 38.

12. *quella sorda*: la Morte. Il rinvio all'esordio della *Consolatio* di Boezio è di Bernardino Daniello: «Eheu, quam surda miseros avertitur aure | et flentes oculos claudere saeva negat!» (I, metr. 1 15-16), dove per altro *surda* non è sostantivo ma attributo di *auris*. *Loci paralleli*: «pregate non mi sia piú sorda Morte» (CCCXXXII 69); «Quid surda precamur | Numina?» (*Afr.* V 568-69).

13. *lassò*: lasciò, in gioco fonico con *lasso*, v. 8. *suoi color'*: è il pallore della morte che si confonde con quello ovidiano di Amore, «aptus amanti» (LXIII 1-2, LXXVI 12-14, XCIII 3). «Il Castelvetro, il Tassoni, il Biagioli, il Leopardi, il Carducci, lo Scherillo, vogliono il poeta ricordi qui una mortal malattia da poco superata; il Carrer sta indeciso. Non so capacitarmene...» (Chiòrboli).

14. *et di chiamarmi a sé*: lo stesso appello in chiusura del sonetto CCC 12-14, «la dispietata et dura Morte, | ... | stassi ne' suoi begli occhi, et me non chiama». Tema di Giobbe per quelli che vivono «in amaritudine animae», «Qui expectant mortem et non venit» (III 20-21). Il Beccadelli nella *Vita del Petrarca* (Frasso, *Studi*, p. 73), nonché l'apografo Casanatense 924 (c. 16*r*), registrano una variante data per primitiva: *E di tornar a me*. *le ricorda*: il verbo, come in Dante, era impersonale.

Sí è debile il filo a cui s'attene
la gravosa mia vita
che, s'altri non l'aita,
ella fia tosto di suo corso a riva;
però che dopo l'empia dipartita
che dal dolce mio bene
feci, sol una spene
è stato infin a qui cagion ch'io viva,
dicendo: Perché priva
sia de l'amata vista,
mantienti, anima trista;
che sai s'a miglior tempo ancho ritorni
et a piú lieti giorni,
o se 'l perduto ben mai si racquista?
Questa speranza mi sostenne un tempo:
or vien mancando, et troppo in lei m'attempo.

Il tempo passa, et l'ore son sí pronte
a fornire il vïaggio,
ch'assai spacio non aggio
pur a pensar com'io corro a la morte:
a pena spunta in orïente un raggio
di sol, ch'a l'altro monte
de l'adverso orizonte
giunto il vedrai per vie lunghe et distorte.
Le vite son sí corte,
sí gravi i corpi et frali
degli uomini mortali,
che quando io mi ritrovo dal bel viso
cotanto esser diviso,
col desio non possendo mover l'ali,
poco m'avanza del conforto usato,
né so quant'io mi viva in questo stato.

Ogni loco m'atrista ov'io non veggio
quei begli occhi soavi
che portaron le chiavi

de' miei dolci pensier', mentre a Dio piacque;
et perché 'l duro exilio piú m'aggravi,
s'io dormo o vado o seggio,
altro già mai non cheggio,
et ciò ch'i' vidi dopo lor mi spiacque.
Quante montagne et acque,
quanto mar, quanti fiumi
m'ascondon que' duo lumi,
che quasi un bel sereno a mezzo 'l die
fer le tenebre mie,
a ciò che 'l rimembrar piú mi consumi,
et quanto era mia vita allor gioiosa
m'insegni la presente aspra et noiosa!

Lasso, se ragionando si rinfresca
quel'ardente desio
che nacque il giorno ch'io
lassai di me la miglior parte a dietro,
et s'Amor se ne va per lungo oblio,
chi mi conduce a l'ésca,
onde 'l mio dolor cresca?
Et perché pria tacendo non m'impetro?
Certo cristallo o vetro
non mostrò mai di fore
nascosto altro colore,
che l'alma sconsolata assai non mostri
piú chiari i pensier' nostri,
et la fera dolcezza ch'è nel core,
per gli occhi che di sempre pianger vaghi
cercan dí et nocte pur chi glien'appaghi.

Novo piacer che negli umani ingegni
spesse volte si trova,
d'amar qual cosa nova
piú folta schiera di sospiri accoglia!
Et io son un di quei che 'l pianger giova;
et par ben ch'io m'ingegni
che di lagrime pregni
sien gli occhi miei sí come 'l cor di doglia;
et perché a·cciò m'invoglia
ragionar de' begli occhi,
né cosa è che mi tocchi

o sentir mi si faccia cosí a dentro,
corro spesso, et rïentro,
colà donde piú largo il duol trabocchi,
et sien col cor punite ambe le luci,
ch'a la strada d'Amor mi furon duci.

Le treccie d'òr che devrien fare il sole
d'invidia molta ir pieno,
e 'l bel guardo sereno,
ove i raggi d'Amor sí caldi sono
che mi fanno anzi tempo venir meno,
et l'accorte parole,
rade nel mondo o sole,
che mi fer già di sé cortese dono,
mi son tolte; et perdono
piú lieve ogni altra offesa,
che l'essermi contesa
quella benigna angelica salute
che 'l mio cor a vertute
destar solea con una voglia accesa:
tal ch'io non penso udir cosa già mai
che mi conforte ad altro ch'a trar guai.

Et per pianger anchor con piú diletto,
le man' bianche sottili,
et le braccia gentili,
et gli atti suoi soavemente alteri,
e i dolci sdegni alteramente humili,
e 'l bel giovenil petto,
torre d'alto intellecto,
mi celan questi luoghi alpestri et feri;
et non so s'io mi speri
vederla anzi ch'io mora:
però ch'ad ora ad ora
s'erge la speme, et poi non sa star ferma,
ma ricadendo afferma
di mai non veder lei che 'l ciel honora,
ov'alberga Honestate et Cortesia,
et dov'io prego che 'l mio albergo sia.

Canzon, s'al dolce loco
la donna nostra vedi,

credo ben che tu credi
ch'ella ti porgerà la bella mano,
ond'io son sí lontano.
Non la tocchar; ma reverente ai piedi
le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa,
o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa.

Prima canzone di lontananza, probabilmente immaginata in una tappa del viaggio a Roma (Filelfo fantasticando indicava Padova, il da Tempo e Neri Valchiusa, il Vellutello Selvapiana), cominciato nel dicembre 1336 per sollecitazione di Giacomo Colonna e concluso già nell'inoltrata primavera del 1337 col ritorno ad Avignone. Seducente ipotesi è quella del Cochin (poi Chiòrboli), che lega la canzone al soggiorno fra i monti laziali, a Capranica, in «questi luoghi alpestri et feri» (v. 104), nata per cosí dire in casa del mite Orso dell'Anguillara marito di Agnese Colonna, la «gentil agna» del sonetto XXVII. Prova ne sarà la vicinanza a un sonetto indirizzato ad Orso (XXXVIII), col quale questa canzone forma un dittico omotematico, sia pure asimmetrico (come nell'associazione della ballata XIV col sonetto XV), costellato da richiami interni: mari e fiumi e spazi fisici come non sufficiente impedimento alla visione mentale (vv. 41-43, XXXVIII 1-2), i begli occhi sereni splendenti da lontano che fanno morire *anzi tempo* (vv. 83-85, XXXVIII 9-11), nonché la *bella-biancha mano* evocata in fine dei due componimenti a misurare la distanza (congedo, ultima terzina del sonetto XXXVIII). Alle terre di Orso conduce il sonetto *Perch'io t'abbia guardato* XLIX, datato negli scartafacci 'Capranica, 13 febbraio 1337', al quale nella stessa facciata è associato il sonetto *Ben sapeva io* (LXIX, c. 9*r*), che è un foglio di viaggio, dove Petrarca si descrive pellegrino rincorso da Amore, navigante sulle acque salse del Tirreno «tra la riva toscana et l'Elba et Giglio», cioè prima di arrivare a Civitavecchia, e di là a Capranica e poi a Roma. Niente di piú plausibile quindi che la destinazione di XXXVIII a Orso e l'indicazione «Capranica» apposta al sonetto XLIX (frammento d'un *cahier de voyage*, ulteriormente frantumato nel montaggio del *Canzoniere*) siano convergenti per indicare i primi mesi del 1337, riferibili anche a questa canzone per la descritta transitività con XXXVIII. Al Petrarca '1336-37' (Wilkins) porta anche la posizione conclusiva, di risoluzione d'una crisi, che la canzone assume rispetto ai sonetti che precedono nel libro dei *Fragmenta* XXXII-XXXVI, per i quali principale motivo conduttore è quello della speranza vista come 'persona' autonoma, che parla in proprio (XXXIII 13, qui vv. 9-14), dissociata dall'Io narrante con affascinante complicazione prospettica. La canzone di lontananza, marcata in chiusura dai contrasti costitutivi della cangiante donna del Libro con gli «atti suoi soavemente alteri» e i «dolci sdegni alteramente humili» (vv. 100-1), è l'ultima propaggine del sonetto XXXII, almeno secondo l'organizzazione finale dell'ingegnoso regista, e dà una dimensione anche spaziale del tempo psichico («ch'assai spacio non aggio | pur a pensar com'io corro a la morte», vv. 19-20): la lontananza è anch'essa un'immagine del tempo, perché come il tempo che tutto cancella si oppone alla speranza. Caratteristica del testo è una certa quantità di rime interne nascoste che rintoccano sempre all'indietro (*m'atrista*, terza stanza, v. 33, con *trista*, prima stanza, v. 11) con struttura fonosimbolica.

Canzone equamente composta di endecasillabi e settenari, otto piú otto in sette stanze di sedici versi (si veda l'elogio dell'eptasillabo associato all'endeca-

sillabo fatto da Dante nel *De vulgari*, II v 5). Fronte di due piedi AbbC BaaC, sirma cddEeDFF; congedo uguale alla sirma, quindi con la prima rima irrelata. La fronte coincide con quella dantesca di *Tre donne* con due quartetti di endecasillabi e settenari (Gorni, *Altre note*, p. 97), la grande canzone dell'esilio, cui inizialmente forse s'intona il *duro exilio* del testo (v. 37), per quanto volontario.

BIBLIOGRAFIA: Figurelli, *Note su dieci rime*, pp. 217-20.

[I]. 1. *filo*: il filo della speranza (Gesualdo, Castelvetro), che è il tema di tutta la stanza, con stretto rinvio al contenuto dei sonetti XXXII, XXXIII, XXXIV; per altri è il filo delle Parche (Vellutello, poi Chiòrboli); ma così intendeva anche ser Jacopo Cecchi nella canzone *Morte, poi ch'io non trovo a cui mi doglia*, 61-62 (attribuita a Dante, cfr. Contini, *Nota al testo* nelle *Rime* di Dante, p. 281, e in quanto tale considerata dal Carducci fonte a Petrarca): «Canzon, tu vedi ben com'è sottile | quel filo a che s'attien la mia speranza»; *Epyst.* III 27, 53, «stamine pendemus tremulo». *a cui s'attene*: al quale è appesa.

2. *gravosa*: pesante, in contrasto alla debolezza del *filo*; richiamo interno al sonetto XXXII e all'opposizione speranza-peso corporeo, il «greve | terreno incarco» (XXXII 6-7, XXXVI 4).

3. *altri*: pronome indeterminato in frase ipotetica, sempre ambiguo nel Libro, come in CCLXVIII 62, «tal che s'altri mi serra» (la Morte) e nella lezione primitiva del sonetto *S'io credesse*, nota a XXXVI 7; qui probabilmente forza, fortuna o destino (per altri Laura), cfr. XXIII 15.

4. *fia*: sarà. *tosto ... a riva*: rapidamente alla fine del suo viaggio, secondo la metafora della sestina XXX 39, «che menan gli anni miei sí *tosto a riva*», come nei luoghi paralleli LXXXII 3, CIV 4, CLXIV 12.

5. *empia*: in significato etimologico, impietosa o «dispietata» (XXXVI 10), crudele «dura dipartita» (CCLIV 11); per il Chiòrboli «voluta da spietato destino», ma cfr. LXXXIII 8, CCCXXV 67, CCCLXV 5.

6. *dolce mio bene*: il «dolce ben ch'io lasso» di XV 5, sempre come formula di nostalgia in un sonetto di lontananza. Segue frattura data dall'*enjambement*.

7. *sol una spene*: tema della speranza, ora dolce ora amara, di tutta la sequenza, XXXII 9, XXXIII 9, XXXIV 9, e qui in chiusura di stanza, v. 15.

8. *stato*: non accordato col femminile *spene*, come normalmente in antico italiano e come in XXIII 34. *infin a qui*: fino a questo momento, LXXIX 2, CCLXIV 9, CCCIX 11.

9. *dicendo*: mentre, finché diceva; è la voce della speranza, come nel sonetto XXXIII 13: «Et parea dir: Perché tuo valor perde?», con analogo invito a resistere: «mantienti, anima trista», v. 11; cfr. nota a XV 4. Gesualdo, annotando *dicendo*: «quella speranza per confortarlo, o pur egli stesso parlando a sua anima» (poi Carducci), ma giustamente il Castelvetro: «Attribuisce il dire alla spene» (poi Chiòrboli); su questo punto XXXIII e XXXVII si schiariscono a vicenda. *Perché*: concessivo, benché, per quanto; così in XLIX 1, LIX 1.

10. *sia*: seconda persona singolare (SIAS). *vista*: tema del vedere (positivo) comune a XXXIII 14.

11. *mantienti*: in vita, resisti; analogamente nel 'pianto' in morte di madonna *Che debb'io far?*, sempre detto della speranza: «e questo solo anchor qui mi mantene» (cfr. nota a CCLXVIII 33; CXXVII 18; CCLI 9-11). *trista*: infelice, come nel colloquio interiore, «fra me medesimo», del sonetto di Dante *Videro li occhi miei*, «Io dicea poi ne l'anima trista...» (v. 12; *Vita Nuova* XXXV).

12. *che sai...*: che ne sai tu, «Chi sa che tu non abbi ancora a tornare a tempi migliori» (Leopardi); *tempo* anticipa la parola in rima del v. 15, dando una ri-

ma equivoca interna (primo emistichio settenario) desultoria, indubbiamente intenzionale perché ribattuta con la rima derivativa di *tempo* con *attempo* e dalla ripresa a cavallo delle strofe I e II. Per l'illusione del *miglior tempo* cfr. in parallelo CXXIX 22-24: «ch'i' dico: Forse anchor ti serva Amore | ad un tempo migliore; | forse, a te stesso vile, altrui se' caro» (altro grande testo di lontananza e di nostalgia). Altri «tempi migliori», ma del passato, in CXIV 7.

13. *a piú lieti giorni*: giorni che raddoppiano e amplificano il «miglior tempo» sperato, v. 12.

14. *se ... mai*: se ... una volta; in correlazione con *s(e) ... ancho* del v. 12, sempre con il verbo all'indicativo, *ritorni, racquista*, come volontà di certezza. Tema di Tibullo, *El.* II VI 19 (Tassoni piú Carducci): «credula vitam | spes fovet, et fore cras semper ait melius». *ben*: lo stesso amato *bene* del v. 6.

15. *mi sostenne*: lo stesso verbo della speranza di XXXIV 10, «che ti sostenne ne la vita acerba». *un tempo*: nel passato, contrapposto a *or*, v. 16.

16. *vien mancando*: viene meno; perifrasi equivalente «vien mancho» di XXIX 9, qui con maggiore intensità affettiva di natura verbale. *troppo ... m'attempo*: troppo indugio a sperare; «*Consenescit spes*. Si perde la speranza della speranza, cioè della cosa sperata, quando s'indugia troppo ad avere effetto» (Castelvetro). Luogo parallelo in *Tr. Et.* 12: «omai troppo m'attempo», con lo stesso sintagma e significato del verbo (sinonimo del precedente *tardar*, v. 11, ripreso dal verso che segue «Ma *tarde* non fur mai grazie divine»); nei due luoghi il ricordo dantesco di *Inf.* XXVI 12, «ché piú mi graverà, com' piú m'attempo», per la rima equivoca di *tempo*, derivativa con *m'attempo*.

[II]. 17. *Il tempo passa*: tema del tempo contrario alla speranza comune a XXXII 3-4; cfr. LXVIII 7, CLXVIII 9, CCLXIV 22. Il *tempo* stabilisce un legamento tra le due prime strofe, come tra le due ultime la quasi sinonimia di *trar guai* e di *pianger*, vv. 96-97. *l'ore ... pronte*: sollecite, veloci, col vivo ricordo di Stazio, *Theb.* III 410: «rapidis adcurrunt passibus Horae»; ore sentite analiticamente nella *fuga temporis*, come nel primo libro del *De vita solitaria*: «Labitur sensim dies, et fugiunt hore...» (I 2, p. 286). *sí*: è la particella iniziale che nel testo accompagna la fragilità dell'esistente: *Sí ... debile, sí pronte, sí corte, sí ... frali* (vv. 1, 25, 26), ulteriore sintomo di continuità delle stanze I e II in aggiunta alla ripresa di *tempo*.

18. *fornire*: portare a termine, cfr. XVI 2, L 8, CLXXVII 9, CCXIV 26, note a CCCXXXI 20-21 e CCCLVIII 14. *il viaggio*: «il corso del dí» (Gesualdo), l'escursione del sole; analoga metafora in XXIII 118 (il corso delle lacrime).

19. *assai*: aggettivale. *spacio*: dimensione anche spaziale del tempo, congruente all'immagine di *viaggio* e di *corro*, v. 20. Per la grafia fonetica di *spacio* cfr. nota a XXIII 124.

20. *pur a pensar*: o «sol in pensar», come è detto con identica clausola interna nel sonetto CCCXIX 12, sempre in relazione alla velocità del tempo. *corro a la morte*: tema classico e cristiano, per cui Carducci rinvia a *Purg.* XXXIII 54, «del viver ch'è un correre alla morte», richiamando il Giraldi che cita sant'Agostino, *De civ. Dei* XIII 10: «quidquid temporis vivitur, de *spatio* vivendi demitur, et cotidie fit minus minusque quod restat, ut omnino nihil sit aliud tempus vitae huius, quam cursus ad mortem»; passo ricordato in *Sen.* XIII 12, citato insieme alle *Tusculanae* di Cicerone in *Fam.* I 3, 2-3, per cui cfr. nota a XXX 13; LXXIII 44, XCI 12-13; *Afr.* II 348.

21-23. *a pena spunta ... ch(e)*: non fa a tempo un raggio di sole a spuntare in oriente che lo vedrai giunto a occidente (dimostrazione della prontezza delle ore). *adverso orizonte*: l'orizzonte opposto, occidentale.

24. *per vie lunghe*: in tensione ravvicinata con le *vite* ... *corte* del v. 25, sottolineata da allitterazione (*vie/vite*), e in relazione all'inversa velocità del sole da un estremo all'altro del suo percorso. *et distorte*: vie non diritte, la «strada ... torta» dei pianeti nel cerchio dello Zodiaco, inclinato rispetto al piano dell'equatore terrestre; cosí nel sonetto *de morte Sennucii*: «le stelle vaghe et lor vïaggio torto» (cfr. nota a CCLXXXVII 6 e a CCCLXVI 65); *Par.* X 14-16: «l'oblico cerchio che i pianeti porta | ... | Che se la strada lor non fosse torta...» (Zingarelli); *Conv.* III v 134; Virgilio, *Georg.* I 238-39: «via secta ... | obliquus qua se signorum verteret ordo» (Daniello); *Fam.* IX 13, 9: «in obliquum denique solis callem».

25. *Le vite son sí corte*: speculari alle ore «sí pronte» del v. 17; forse un riflesso di *Par.* XVI 79-81, «Le vostre cose tutte hanno lor morte, | sí come voi ... e le vite son corte» (Scherillo).

26-27. *gravi i corpi et frali*: pesanti e fragili; ancora un richiamo alla prima strofe e alla *gravosa* ... *vita* iniziale (v. 2), cosí come *frali* raddoppia il messaggio di *debile*, v. 1. In parallelo il cumulo aggettivale per il corpo che appesantisce l'anima nella sua fragilità: «questa mia grave et frale et mortal gonna» (cfr. nota a CCCXLIX 11).

28. *dal bel viso*: da quello sguardo lucente, che anticipa «quei begli occhi soavi» della terza stanza, v. 34. La stessa clausola (interna, alla scadenza del primo emistichio settenario) e lo stesso tema di lontananza nella canzone *Di pensier in pensier*, CXXIX 60-61: «quanta aria dal bel viso mi diparte | che sempre m'è sí presso et sí lontano»; cfr. Giacomo da Lentini, *S'io doglio*, 3-6: «amor lontano mi piglia | dogliosa pena ch'eo sento, | membrando ch'eo sia diviso | di veder[e] lo bel viso»; Cino da Pistoia, *La dolce vista*, 24-25 (Santagata).

29. *cotanto*: da tanto spazio, con anticipo della somma centrale della terza stanza, «Quante montagne et acque, | quanto mar, quanti fiumi...», vv. 41-42. *diviso*: rima ricca con *viso*, cfr. CXXVI 59, CXXIX 32.

30. *mover l'ali*: *alas explicare* di *Fam.* X 3, 26 al fratello Gherardo, con quello slancio del desiderio attestato nell'*incipit* del sonetto «Quanto piú disïose l'ali spando | verso di voi, o dolce schiera amica...» (cfr. nota a CXXXIX 1); cosí *Purg.* XI 37-39; «Deh, se giustizia e pietà vi disgrievi | tosto, sí che possiate muover l'ala, | che secondo il disio vostro vi lievi» (Castelvetro), con affine opposizione tra gravezza (del corpo in Petrarca, v. 26, del tormento in Dante) e la *levitas* dell'ala del desiderio.

31. *poco·m'avanza*: mi resta poco. Intero verso similare nel primo *planctus* CCLXVIII 32: «questo m'avanza di cotanta spene», con identità ritmico-lessicale (bisillabo piú *m'avanza*) del primo emistichio quinario; clausola interna di forte concettualità e vocalità, come dimostra la rima interna a distanza con «*Questa speranza* mi sostenne un tempo», nella stessa posizione prefinale della prima strofe, v. 15. *usato*: cfr. XXIII 78, CXXVI 28, CCLXX 30 e 60 («giogo usato» e «nodo usato» delle varianti).

32. *quant'io mi viva* ... *stato*: quanto possa vivere in questa condizione; *mi viva* è forma mediale.

[III]. 33. *m'atrista*: clausola interna al settenario che dà una rima interna desultoria (derivativa) con *trista* della prima stanza, v. 11, come *tempo* con *m'attempo* (v. 12), e qui *m'aggravi* con *gravi* (vv. 37 e 26). Similmente Cino, *La dolce vista*, 38: «e ciò ch'agli occhi incontra piú m'attrista» (tema della lontananza). *veggio*: ripresa del motivo della *vista* della prima stanza, v. 10 (forma etimologica).

34. *occhi soavi*: tipici di madonna, che con divina *serenitas* guidano nell'oscuro cammino della vita (vv. 44-45), cfr. LXXIII 63, CCVII 14, CCLIII 9-10.

35-36. *che portaron le chiavi | de' ... pensier'*: che tennero le chiavi (la forza di serrare e disserrare) dello scrigno del cuore. La stessa frattura del verso (*enjambement*) rivela l'emozione dantesca: «che tenni ambo le chiavi | del cor...» (*Inf.* XIII 58-59), sempre con un perfetto e con frattura del verso, cfr. XVII 12, XXIX 56, LXIII 11, XCI 5-6 («ambe le chiavi | del tuo cor»), CXLIII 11, CLV 12, e piú da vicino «quel core ond'ànno i begli occhi la chiave», LXXII 30. I *pensier(i)* sono sempre i pensieri amorosi conduttori dei sonetti XXXI-XXXVI, qui retrospettivamente *dolci*; cosí nel sonetto *Tranquillo porto*: «de' miei dolci pensier' l'antiqua soma» (cfr. nota a CCCXVII 9-11). *mentre ... piacque*: finché, come in Virgilio, *Aen.* IV 651: «dulces exuviae, dum fata deusque sinebat» (Daniello); «mentr' al ciel piacque» (CCCXX 3).

37. *perché*: finale, in parallelo con *a ciò che* del v. 46, con la stessa funzione entro la stanza. *duro exilio*: l'«exilio infelice» di XXI 10 e «misero exilio» di XLV 7 come termine di lontananza. *m'aggravi*: mi pesi. Cosí nella canzone XXIX dove *aggrave* è in rima derivativa con *grave* (vv. 49 e 7), come qui desultoriamente con *gravi*, v. 26.

38. *s'io dormo o vado*: forse ricordo lessicale e tematico dell'*incipit* di Guittone «Tuttor, s'eo veglio o dormo, | di lei pensar non campo», per cui Contini rinvia al Notaio, *Dal core mi vene*, 72: «ca·ss'io veglio - o sonno piglio» (PD I, p. 197). *seggio*: sto (forma etimologica), cfr. XXXIV 13.

39. *cheggio*: chiedo, cerco (forma analogica); «altro non cheggio», CXXIX 39, come stilema interno; «Sol due persone cheggio», CXIV 12.

40. *dopo lor*: dopo «quei begli occhi soavi». *mi spiacque*: in rima derivativa con il v. 36.

41. *Quante montagne...*: enumerazione prolettica corrispondente al contenuto dei vv. 38-40 rispetto al v. 37 («et perché 'l duro exilio piú m'aggravi») come qui rispetto al v. 46 («a ciò che 'l rimembrar piú mi consumi»); opportunamente il Castelvetro: «Qui comincia in voce il P. a lamentarsi, ed è da supplire: Io dico *Quante* etc. Acciò che 'l *rimembrar piú mi consumi*. E tale bisogna che sia l'ordine». Cfr. nota a XXVIII 107-8.

42. *mar ... fiumi*: determinano le *acque* del verso precedente. Nella *Vita* del Beccadelli: «Nella canzone che comincia *Sí è debile il filo* ... stava mutato cosí: *Quante montagne e acque | e di mare e di fiumi* etc; il che credo fusse per non ripetere la sentenza precedente, ma piú tosto dichiararla» (Frasso, *Studi*, p. 80).

43. *duo lumi*: gli occhi come stelle d'orientamento, in formula quasi fissa che adombra il *dulce lumen* sapienziale (*Eccle* XI 7), LIX 13, LXXIII 48, CLVI 5, CCIV 7, CCLVIII 1, CCLXVI 7 [qui due persone], CCCXI 10.

44-45. *che ... tenebre mie*: quei due *lumi* rasserenanti che fecero [*fer*] le mie tenebre quasi luce meridiana; citazione da *Is* LVIII 10: «et tenebrae tuae erunt sicut meridies» (Carducci), ripreso da Agostino, *Conf.* X v 7: «et quod de me nescio, tamdiu nescio, donec fiant tenebrae meae sicut meridies in vultu tuo» (Noferi, *Esperienza poetica*, p. 179; Iliescu, *Sant'Agostino*, p. 120). Il parallelismo dei vv. 37 e 46 è marcato dalle clausole similari *piú m'aggravi* e *piú mi consumi*, cfr. nota al v. 41.

46. *'l rimembrar piú mi consumi*: in parallelo «'l ricordar mi coce», XXIII 67; CCLVIII 5. Vellutello cita il tema di Boezio, *Cons.* II 4, «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem», da cui *Inf.* V 121-123; Daniello segnala le lettere di Cicerone ad Attico III XV 2 (scoperte però a Verona nel 1345): «hic [dolor] non potest non et sensu praesentis miseriae et recordatione paeteritae vitae cotidie augeri».

47. *quanto*: ultimo tassello dell'enumerazione dolorosa che muove da *Quan-*

te ... quanto ... quanti (vv. 41-42), anche qui in posizione prolettica rispetto al verbo (*m'insegni*).

48. *aspra et noiosa*: amara, misera; dittologia che raddoppia internamente la «vita ... noiosa o trista» di XXIII 85, in sintonia con le *membra noiose* del sonetto che precede (cfr. nota a XXXVI 4).

[IV]. 49. *Lasso*: oimè, cfr. XXXVI 8, nota al v. 13. Nel sonetto di lontananza *Io mi rivolgo indietro* (XV 4-5) *Oimè lasso* rima equivocamente con *lasso* (lascio), in situazione stilistica qui commemorata internamente da *lassai* del v. 52. *ragionando*: parlando, in rima e in versi (XXXV 14), e quindi «cantando», XXIII 4. *si rinfresca*: si rinnovella come cosa fresca e attuale, nel campo semantico della «frescha ['recente'] neve» del sonetto XXXII 7, in gioco oppositivo con *ardente*, v. 50; cfr. LV 3.

50. *ardente desio*: quello stesso acceso desiderio annunciato sulle soglie del Libro, per cui cfr. nota a XVII 6.

52. *di me la miglior parte*: l'anima, o «spirito», che resta nel luogo dell'amata dissociato dalle membra per il «privilegio degli amanti» descritto nel sonetto XV 9-14; Daniello rinvia a Ovidio, *Met.* XV 875-76: «parte tamen meliore mei super alta perennis | astra ferar», piú efficace in *Met.* IX 268-70; comunque forte è il tema dell'«optima parte» ricorrente nel Libro (cfr. nota a CCCXXXI 45) nel quadro agostiniano della superiorità dello spirito, particolarmente sensibile nei testi di lontananza: «animus corpore melius est» (*Sen.* VIII 1, su *Conf.* X VI 10, cfr. introduzione a XIV). *a dietro*: analogo avverbio di nostalgia nell'*incipit* di XV, sonetto di lontananza *in itinere*.

53. *s'Amor ... per lungo oblio*: motivo interno di Amore minacciato dal tempo comune a XXXIV 1-4, in analoga doppia frase ipotetica, «s'anchor vive ... | et se non ài ... già poste in oblio».

54. *l'ésca*: l'esca metaforica del *ragionar* d'amore (v. 49), scintilla che innesca la fiamma dell'amante-poeta, «l'ésca | ch'i' bramo sempre» (CCLXX 55-56).

55. *onde*: per la quale. *'l mio dolor cresca*: in parallelo «per piú dolore ivi sentire» della canzone *Nel dolce tempo* (XXIII 146) come stato di ogni ritorno amoroso; L 12-13, CCXXXVI 3.

56. *pria*: piuttosto. *tacendo*: si oppone a *ragionando* del v. 49, con quella polarità che è l'anima della canzone XXIII. *m'impetro*: divento una pietra, mi faccio di pietra; il verbo dantesco (*Inf.* XXXIII 49; *Purg.* XXXIII 73-74: «Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto | fatto di pietra e, impetrato, tinto...»), per altro a volte sfumato ed equivoco (*Cosí nel mio parlar*, 3), svolge funzione uguale e contraria a «mi spetra» della canzone XXIII 84.

57. *Certo*: avverbio che introduce la risposta al dilemma espresso in forma interrogativa nella prima parte della stanza, perché quel farsi pietra (*m'impetro*) dà una trasparenza incapace di nascondere la «fera dolcezza» (v. 62) che riconduce all'*ésca* del primo dubbio, sicché anche il *tacere* (v. 56) è un trasparente *ragionare* d'amore (v. 49). *cristallo o vetro*: raddoppio probabilmente allusivo a due stati di trasparenza (e quindi a due qualità o condizioni dell'anima), essendo il cristallo (cristallo di rocca o quarzo ialino) assolutamente trasparente, mentre il vetro è una struttura amorfa; cosí Dante con gli stessi ingredienti indica tre modi di riflessione della luce: «E come in vetro, in ambra o in cristallo | raggio resplende sí, che dal venire | a l'esser tutto non è intervallo, | cosí...» (*Par.* XXIX 25-28). La coppia nominale, che metaforizza lo stato dove tutto appare cosí com'è (vv. 58-61), nei Padri è spesso figura del cielo Empireo sede di Dio; Beda, *Explanatio Apocalypsis*, I IV (PL XCIII, col. 143): «Et in cospectu sedis, tanquam mare vitreum, simile cristallo. Propter fidem veri baptismi refertur ad *vitrum, in*

quo non aliud videtur exterius quam quod gestat interius. Cristallo quoque, quod de aqua in glaciem et lapidem pretiosum efficitur, baptismi gratia figuratur»; Alcuino, *Commentaria in Apocalypsin*, III IV 5 (PL C, coll. 1117-18); «Sicut enim in vitro nihil aliud videtur exterius, quam quod gestatur interius; ita Ecclesiae fides intus simplex est credulitate, et foris verax ostenditur confessione. Sed ne fragile putaretur ut vitrum, additum est simile crystallo»; cfr. in particolare Rabano Mauro nel capitolo *De vitro* del *De universo*, XVII X: «Vitrum dictum, quod visui perspicuitate transluceat. In aliis enim metallis, quidquid intrinsecus continetur, absconditur; in vitro vero quilibet liquor vel species, qualis est interius, talis exterior declaratur et quodammodo clausus patet» (PL CXI, col. 474; Chessa). Per il rapporto di *m'impetro* con *vetro* cfr. De Robertis, *Memoriale*, p. 19; CXLVII 13, CCCXXV 27-28.

58. *mostrò ... di fore*: richiamo al rapporto interno/esterno del sonetto XXXV 8, «di fuor si legge com'io dentro avampi», che è il tema della stanza a cominciare dalla coppia «cristallo o vetro» come immagine di trasparenza.

59. *nascosto*: ancora un richiamo alla vita *celata* del sonetto XXXV (v. 11). *altro colore*: colore diverso da quello proprio del vetro (il cristallo, che assomma tutti i colori dell'iride, non ha colore), su similitudine dantesca circa la trasparenza d'un dubbio che parla da sé, *Par.* XX 79-81: «E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio | lí quasi vetro a lo color ch'el veste, | tempo aspettar *tacendo* non patío» (Carducci).

60. *che*: correlato a *mai*, v. 58. *assai*: determina *piú chiari*, v. 61 (iperbato). *sconsolata*: senza consolazione, come in CCLXXIII 3-4, «Anima sconsolata, che pur vai | giugnendo legne al foco...». *non mostri*: verbo speculare a *non mostrò* del v. 58, da collegare a *per gli occhi* (v. 63); occhi che svolgono la stessa funzione di trasparenza del cristallo o del vetro.

61. *pensier'*: sempre pensieri angosciosi, come nella sestina *Giovene donna* (XXX 7), appartenenti all'Io quanto all'anima come altro da sé (*nostri*), qui replicati e sfumati (mediante sovrapposizione grammaticale) da «fera dolcezza».

62. *fera dolcezza*: feroce e amara *dulcedo*, con *oxymoron* petrarchesco e già agostiniano, raddoppiato nell'ultima stanza, vv. 100-1; cfr. CXXVI 29.

63. *per gli occhi*: attraverso gli occhi; verbo reggente è *mostri* del v. 60, con il quale gli *occhi* vivono in rapporto di assonanza. *di sempre ... vaghi*: desiderosi «e quasi innamorati» (Leopardi) di pianger sempre (iperbato), come nell'*incipit* del sonetto di Dante «Se vedi li occhi miei di pianger vaghi», con anticipo del tema delle lacrime della quinta stanza (v. 69). Cosí in chiusura del sonetto *Quella fenestra*: «le luci mie di pianger vaghe», su rintocco dantesco, *Inf.* XXIX 2-3 (cfr. nota a C 14).

64. *dí et nocte*: la sigla temporale (salmistica) del continuo affanno dello scrivente, XXII 20, LIII 24, CCXII 10, nota a CLXXXII 10. *pur*: continuamente, variante di *sempre* nel verso precedente. *chi glien'appaghi*: chi appaghi il loro desiderio di piangere, con ritorno circolare e implicita risposta a «*chi* mi conduce a l'ésca | onde 'l mio dolor cresca?», vv. 54-55.

[V]. 65-68. *Novo piacer ... accoglia*: «Strana inclinazione [in realtà proprio *diletto*, v. 97, vera *voluptas* contro i *sospiri*, come nella sintesi di Cavalcanti, *Posso degli occhi miei novella dire*, 4: «Questo novo plager che 'l meo cor sente...»], che pure si trova spesse volte nelle nature degli uomini, di amare qualunque sia cosa nuova che dia piú larga materia di sospirare» (Leopardi). Il perverso 'affetto' umano di rifiutare le medicine del dolore e le voci della consolazione anche in *Fam.* IV 4, 4 (Dotti). *cosa nova*: straordinaria. In parallelo: «Qual piú diversa et nova | cosa fu mai» (CXXXV 1-2), «cose nove ... | l'altre tante sí strane et sí

diverse» (CCCXXXIX 3-6; CCCXXV 78). La pluralità semantica del lemma *novo* è qui specularmente risolta in un chiasmo agli estremi di due versi, *Novo piacer ... cosa nova*. Per la metaforica «schiera di sospiri» Carducci rinvia alla «grande schiera di dolore» di Cino, *La dolce vista*, 21. *accoglia*: accolga.

69. *che ... giova*: al quale piace piangere (con l'accusativo per latinismo), a ripresa del tema della quarta stanza, v. 63. Il messaggio «io son un di quei» cela probabilmente gli *auctores* chiamati in causa, tanto classici quanto cristiani, tanto Ovidio, «Et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta movebis» (*Ars am.* I 659), quanto a maggior ragione Agostino con i suoi *dolorum amores* d'un tempo: «Lacrimae ergo amantur et dolores ... At ego tunc miser dolere amabam et quaerebam» (*Conf.* III 1 3-4); cfr. Rico, *Vida u obra*, pp. 203-5, che cita la *flendi voluptas* e il refrigerio del piangere di sant'Ambrogio (PL XVI, coll. 431-32). Parallela la clausola in fin di verso «e 'l rimembrar mi giova», CXIX 24.

70. *m'ingegni*: rima equivoca con gli *ingegni* del v. 65.

71-72. *pregni ... doglia*: occhi pieni di lacrime cosí come pieno di dolore è il cuore (soluzione *enjambante*).

73. *a·cciò*: a piangere, v. 69 (forma dell'antico raddoppiamento fonosintattico toscano); soggetto è il *ragionar* del v. 74, con ripresa del tema della strofe precedente, v. 49. *m'invoglia*: m'invita; in parallelo «Amor, ch'a ciò m'invoglia», sempre a *sospirar*, nella terza *cantilena oculorum*, LXXIII 4.

74. *ragionar*: quel pungente e consolatorio parlare (in versi) che apre la quarta stanza, v. 49.

75-76. *mi tocchi ... a dentro*: mi colpisca o si faccia sentire cosí a fondo dentro di me; *a dentro* «dipende non meno da *mi tocchi* che da *sentir mi si faccia*» (Leopardi).

77. *corro*: verbo scritturale (*Ct* I 3; 1 *Cor* IX 24-26: «Sic currite ut comprehendatis ... Ego igitur sic curro» e agostiniano (*Conf.* IX VII 16) dell'intensità del desiderio, cfr. note a CXIX 83 e a CCCXXV 12. *rïentro*: ritorno; verbo che dà una direzione a quel correre.

78. *colà*: in quei ragionamenti. *donde*: valore finale, come nei versi concettualmente similari «et perché 'l duro exilio *piú* m'aggravi» e «a ciò che 'l rimembrar *piú* mi consumi» (vv. 37 e 46), con ripresa del *piú* (*piú largo*) come sintomo di esasperazione. *piú ... trabocchi*: piú fluentemente sgorghi il dolore, cfr. LXXXVII 8, CXXV 24, CCVII 84.

79. *sien ... punite ambe le luci*: sempre in dipendenza da *donde*, v. 78. È ripreso il motivo della 'punizione' degli occhi, *ambe le luci*, come battitori sulla via (III 10, XXXIII 10) o strada di Amore, annunciata nella canzone *Verdi panni*, XXIX 33-35.

80. *mi furon duci*: ricordo di Properzio, *El.* II XV 12, «si nescis, oculi sunt in amore duces» (Vellutello), probabilmente adombrato in *Fam.* XIII 8, 1-2: «Multa quidem hinc michi mala provenisse memini, presertim ab oculis, qui ad omne precipitium mei fuerunt duces».

[VI]. 81-82. *Le treccie d'òr*: quell'intreccio di capelli biondi che è un altro elemento del corpo parcellizzato di *midons*, sempre sottratto alla totalità, come in XXIX 3, CXXVII 77. *devrien fare ... pieno*: dovrebbero fare andare il sole pieno di molta invidia (*enjambement* e iperbato). Tema della rivalità del sole con lo sfolgorante *sol alter* che è la donna del Libro: «que' duo bei lumi, | ch'àn fatto mille volte invidia al sole» (CLVI 5-6), «piú bei capelli, | che facean l'oro e 'l sol parer men belli» (cfr. nota a CCCXLVIII 3); XXX 37; *Afr.* V 25-28.

83. *guardo sereno*: la celeste *serenitas* (agostiniana) caratteristica degli occhi di madonna, diffusa in natura (CVIII 4, CIX 11), contro la *caligo* e il tumulto

dell'anima; lo stesso «bel viso sereno» che tempera l'ardore e «caldo desire» dell'amante in CCXXXVI 5-6.

84. *raggi*: gli stessi sfavillanti *rai* sapienziali che si confondono con gli occhi di *midons*, cfr. III 1-2, IX 10-11, CVII 5 («amorosi rai»), CCXLV 7 («amoroso raggio»), ecc. *sí caldi*: nella situazione di «Quel sol, che ... | coi vaghi raggi anchor indi mi scalda» nel sonetto che commemora il tempo e il luogo dell'innamoramento, CLXXV 9-10.

85. *anzi tempo*: prematuramente, cfr. XXXI 2, XXXVIII 11, nota a CCX 14. *venir meno*: «struggendomi, cosí come al sol neve» (Chiòrboli), giusta l'immagine della canzone *Nel dolce tempo*, «né già mai neve sotto al sol disparve | com'io sentí' me tutto *venir meno*» (XXIII 115-16; XXX 21).

86. *accorte parole*: altro tratto delle grazie di madonna, richiamato in CIX 10, CLXXXIII 2, CCLIII 1, con varianti in raddoppio «parole accorte et sagge», nonché transitivamente «parole honeste accorte» del poeta-amante (CV 61, CLXX 3). Richiamo interno al *parlare* sommato alla lode di viso e chiome della sestina XXX 4, con infinite varianti 'in vita' (CXXVI 58) e 'in morte' (CCLXX 82, nota a CCCXLVIII 4).

87. *rade ... o sole*: rare ... o uniche. Per la rima equivoca di *sole*, anche dantesca, cfr. nota a XVIII 11.

88. *fer*: fecero, come al v. 45. *cortese*: secondo le norme di cortesia.

89. *mi son tolte*: formula che conclude la tavola di bellezze enumerate nella prolessi dei vv. 81-88, cfr. nota al v. 97; formula sottolineata in clausola interna dall'assonanza di *tolte* con *sole*. Per analogia tematica e stilistica si veda Dante, *Io son venuto*, 37: «che li dolzi pensier' non mi son tolti» (De Robertis, *Memoriale*, p. 20), cui andrà aggiunto il ricordo interno di XXXIII 14, «Veder quest'occhi anchor *non ti si tolle*»; XI 11. *perdono*: rima ricca con *dono*.

90. *lieve*: facilmente; avverbio, come in Guittone, *O cari frati miei*, 171, «mi posso corpo ed alma aucider leve», opposto a *greve* (prov. *greu*) per 'difficilmente'.

91. *contesa*: negata, come nella situazione dantesca di partenza, *Vita Nuova* XII 6: «E però cominciai allora con lui [Amore] a ragionare de la salute la quale mi fue negata»; *essermi contesa* si oppone alla liberalità di «fer ... cortese dono» con richiamo allitterante.

92. *benigna angelica*: giustapposizione di aggettivi interagenti, come «angelica soave» di LXIII 7; Castelvetro richiama la *salutatio* angelica di Gabriele, *Lc* I 26. *salute*: saluto. Motivo della poetica stilnovistica, per cui nella prosa della *Vita Nuova*: «conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare» (III 4), «per la speranza de la mirabile salute» (XI 1), «appare manifestamente che ne le sue salute abitava la mia beatitudine» (XI 4, cfr. nota al v. 91, nonché la ballata LXIII, vv. 4 e 7, giustappunto carica di emozioni dantesche). Per altri è «la vista salutare del benigno e angelico volto» [la *salute* di XIV 7], ma il significato di saluto come indizio di prossimità è assicurato da *udir* del v. 95 (Zingarelli).

93-94. *a vertute | destar solea*: altro tema stilnovistico, anticipato nelle terzine del sonetto XIII, qui rapidamente sensibilizzato mediante *enjambement*. *voglia accesa*: variante dell'*ardente desio* del v. 50. In parallelo l'*accesa voglia* di LXXIII 2, con i richiami interni di CLXXIII 10 e CCLXXXIX 7: «et quelle voglie giovenili accese».

95. *tal ch(e)*: siffatto saluto che..., v. 92.

96. *mi conforte*: mi conforti, mi spinga. La clausola al quinario di *conforte* rivela la linea fonica interna data dalla rima-assonanza con *accorte* e *tolte*, vv. 86 e 89, cfr. note ai vv. 12, 31, 33. *trar guai*: emettere lamenti. Forse c'è una di-

stinzione fisiologica nella vocalità del pianto fra *trar guai* e il seguente *pianger* del v. 97, come in Dante, *Donna pietosa*, 47: «qual lagrimando, e qual traendo guai»; *Li occhi dolenti*, 2 e 6: «hanno di lagrimar sofferta pena | ... | convenemi parlar traendo guai» (*Vita Nuova* XXIII e XXXI); cfr. LXVIII 2, CCXCVI 12; *Inf.* V 48, XIII 22, già in Cavalcanti, *Veder poteste*, 8; *Gli occhi di quella*, 28.

[VII]. 97. *E per pianger...*: la congiunzione iniziale segnala la continuità con la strofe precedente, dove comincia l'enumerazione delle bellezze sottratte (*tolte*, v. 89) dalla lontananza, anche qui date tutte in una lunga prolessi, vv. 98-103. Movimento di sospensione sintattica iniziale che richiama l'attacco dell'ultima stanza della canzone *Ne la stagion* (cfr. introduzione a L).

98-99. *man' ... sottili*: affusolate. Tratto di beltà canonica d'una certa estetica femminile, tra profano (ad es. nel *Detto d'Amore*, 167 sgg., in ispecie v. 219, ecc.) e sacro; cosí descrive la bellezza di Cristo l'autore di *Sorella, tu ke plangni* nel *Laudario Urbinate*, vv. 79-80: «mano lung[h]e e·ssutili, | gamme e·ppedi gentili» (il paradigma generale è quello della bellezza dello Sposo e della Sposa nel *Cantico* di Salomone, nota al v. 103). Le stesse *braccia* confortanti evocate in chiusura del sonetto XXXIV.

100. *atti*: essenza (stilnovistica) della donna in movimento, per cui cfr. nota a XVII 10. *soavemente alteri*: *oxymoron*, immediatamente rovesciato nel verso successivo con «alteramente humili» e ulteriormente diffuso da «dolci sdegni».

101. *dolci sdegni*: citati poi nell'*incipit* del sonetto «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci...» (CCV), a ripresa dei *dolci sdegni* del testo che precede, CCIV 13; *Tr. Mor.* II 82. *humili*: soavi, a norma della coppia ossimorica antecedente *soavemente alteri* (provenzalismo per l'accento).

102-3. *giovenil petto, | torre d'alto intellecto*: il petto d'una donna giovane è *sedes sapientiae*, con altro piú velato *oxymoron* (enunciato in CCXIII 3), forse sul modello del sintagma salmistico «turris fortitudinis» (LX 4). Il petto come sede di alti pensieri (Daniello cita la *Consolatio ad Liviam* attribuita a Ovidio, 262: «pectoraque, ingenii magna capaxque domus»; Castelvetro cita Lattanzio, *De opificio Dei* XVI XVI 89: «Quidam sedem mentis in pectore esse voluerunt»), innalzati verso il cielo, comporta l'intreccio con la *turris David* e con il «collum tuum sicut *turris eburnea*» della bella Sposa del *Cantico* (IV 4 e VII 4), poi passata nell'aggettivazione mariana; Fausto da Longiano e Castelvetro richiamano *Ct* VIII 10: «Ego murus, et ubera mea sicut turris» (sempre la Sposa). La stessa immagine di architettonica solidità in CXLVI 4: «torre in alto valor fondata et salda», cfr. CCXV 2.

104. *mi celan*: itera verbalmente e concettualmente *m'ascondon* della terza strofe, v. 43. *questi luoghi*: soggetto, dopo la *mise en relief* degli oggetti rimpianti, mani, braccia, atti, sdegni e petto; luoghi temporalmente e spazialmente attualizzati e avvicinati mediante il deittico *questi*. *alpestri et feri*: solitari e difficili, non diversi dalle «aspre» e «selvagge» vie del sonetto XXXV 12, cfr. note a XXV 13 e CCCVI 8.

105-6. *mi speri*: forma mediale dell'interiorità; è ripreso il tema del debole filo della speranza della prima stanza, che qui si risolleva (v. 108) sia pure per *intermittences*. *anzi ch'io mora*: prima di morire; la stessa formula «anzi ch'io moia» in CXXV 45, cfr. v. 85. Altra implicazione interna con «cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia» del contiguo sonetto a Orso dell'Anguillara, XXXVIII 11.

107. *ad ora ad ora*: di quando in quando, cfr. nota a XIII 1.

108. *s'erge la speme*: la speranza si solleva; Virgilio, *Georg.* III 105, «spes adrectae iuvenum», *Aen.* V 138, «laudumque arrecta cupido» (Carducci); si veda intanto a contatto «dove 'l voler non s'erga» (XXXIX 6) nella rima 'diffici-

le' con *alberga* e *disperga*, che forse nasce proprio dal rintocco interno di *s'erge* con *alberga* di questa canzone, v. 111. *non sa star ferma*: vacilla, con potente immagine relativa alla vivacità della speranza come 'persona'. In parallelo l'occhio debole che «non pò star fermo» di LXX 46.

109-10. *ricadendo*: con movimento contrario a quell'*ergersi* della speranza, v. 108. *afferma ... lei*: ritiene per certo di non vederla piú (rima derivativa con *ferma*, 108). *che 'l ciel honora*: la stessa clausola nel vicino (cronologicamente) sonetto XLV 2, «ch'Amore e 'l ciel honora», e nel lontano CCCXLIII 1, «Ripensando a quel, ch'oggi il ciel honora».

111. *ov(e)*: nella quale, come *dov(e)* del verso che segue (per altri, a torto, anticipo topografico del *dolce loco*, v. 113). *alberga*: risiede. Punto di richiamo interno con XXXIX 2. *Honestate et Cortesia*: aspetti ipostatizzati della *Virtus*, di gusto dantesco (*Due donne*, 3-4: «l'una ha in sé cortesia e valore, | prudenza e onestà in compagnia»), ricorrenti nel Libro, CCXCVII 2, CCCXXXVIII 5.

112. *albergo*: altro punto di contatto con XLV 5-6: «m'avete | scacciato del mio dolce albergo fora», cfr. XXIII 6. *Adnominatio* con *alberga*, v. 111.

[Congedo]. 113. *al dolce loco*: nella residenza dell'amata; lo stesso «dolce loco» di lontananza dal quale prende avvio la *quête* interiore del vecchio pellegrino romeo nel sonetto XVI 2.

114. *la donna nostra vedi*: luogo parallelo, sempre in tema di lontananza, in LXVIII 7-8, «il tempo passa omai | di tornar a veder la donna nostra», cfr. nota a XXXIV 13.

115. *ben*: rafforzativo del verbo. Per «credo ... che tu credi» Carducci rinvia alla figura dantesca di *Inf.* XIII 25, «Cred'ïo ch'ei creddette ch'io credesse», qui impiegata come segno di separazione da sé e di lontananza.

116. *ti porgerà la bella mano*: citazione tradotta di Ovidio, *Heroid.* XVIII 16: «Iam tibi formosam porriget illa manum» (Leandro rivolto all'epistola mandata ad Ero; Vellutello).

117. *ond(e)*: dalla quale mano. *sí lontano*: ripresa circolare del «*Sí* debile» iniziale, per cui cfr. nota al v. 17. La stessa clausola in fin di verso nella grande canzone di nostalgia CXXIX 61: «che sempre m'è sí presso et sí lontano». Tema della mano che metaforizza la separazione degli amanti, ripreso nel contiguo sonetto a Orso, XXXVIII 12: «Et d'una biancha mano ancho mi doglio...».

118. *Non la tocchar*: come cosa sacra irraggiungibile; risponde a *nolite tangere* delle Scritture (*Lam* IV 15; *Io* XX 17) nonché a *mi tocchi* del v. 75.

119. *le di'*: dille; è il messaggio affidato alla canzone nella sede del congedo, cfr. nota a CCCXXXI 62. *là*: nel «dolce loco» dell'amore, contrapposto a «questi luoghi alpestri et feri» della scrittura, v. 104.

120. *spirto ignudo*: puro spirito privo di corpo, come nella lezione primitiva della canzone delle Metamorfosi (cfr. nota a XXIII 141) e come nelle rime 'in morte': «Spirito ignudo sono...» (cfr. nota a CCCLIX 60; CXXVI 19; *Tr. Mor.* I 2). *di carne et d'ossa*: il corpo vivo contro la spiritualità dell'immaginazione. Dittologia di gusto dantesco: «Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe | che la madre mi diè...» (*Inf.* XXVII 73-74; Carducci), «le carni e l'ossa» (*Purg.* XXIX 124), «Ma questo foco m'àve | già consumato sí l'ossa e la polpa» (*Tre donne*, 85-86), cfr. nota a XXIII 137.

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disgombra,
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,

né altro impedimento, ond'io mi lagni,
qualunque piú l'umana vista ingombra,
quanto d'un vel che due begli occhi adombra,
et par che dica: Or ti consuma et piagni.

Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia
spegne o per humiltate o per argoglio,
cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.

Et d'una biancha mano ancho mi doglio,
ch'è stata sempre accorta a farmi noia,
et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

Sonetto indirizzato ad Orso dell'Anguillara, l'ospite lieve di Capranica, evocato con ugual apostrofe esordiale e con altro metaforico messaggio nel sonetto XCVIII: «Orso, al vostro destrier si pò ben porre | un fren...» Di lui Petrarca tratteggia un delicato ritratto in una lettera al fratello di sua moglie, il cardinale Giovanni Colonna, descrivendolo come «Pyeridum familiarissimus et excellentium ingeniorum mirator elegantissimus ac laudator», nonché secondo a nessuno in ospitalità (*Fam.* II 13, 1; cfr. introduzione a XXVII). La lettera da Capranica è del febbraio 1337, come il sonetto *Perch'io t'abbia guardato* XLIX, datato nelle minute 'Capranica, 13 febbraio 1337', per cui è da credere che anche questo sonetto sia stato scritto lí nello stesso mese di febbraio del '37, «galantemente tenzonando col signore del luogo» (Foresti, *Aneddoti*, p. 68, e già prima il Carducci). Il testo è architettato come un *plazer* negativo, cioè come rassegna di luoghi mentali disturbanti, che fin dalla seconda quartina si bloccano nella figura del *velo* (la benda-schermo-sudario della ballata XI, poi per estensione le palpebre abbassate e la mano, separatamente nelle due terzine), che si frappone tra gli sguardi incrociati degli amanti e nasconde la visione desiderata. Un'allusione esplicita al genere dell'*enueg* è nella parola *noia* (v. 13), incipitaria di tutte le stanze dei veri 'noiosi' cremonesi, Girardo Patecchio e il suo responditore Ugo di Perso, che non a caso ritorna nel sonetto *Né per sereno ciel* (CCCXII), un *plazer* che tutt'a un tratto si ribalta specularmente nel suo contrario: «Noia m'è 'l viver sí gravosa et lunga...», sempre in chiusura nell'ultima terzina; anche nello straordinario *plazer* arrovesciato di CCCXII la conclusione è preceduta da una

fitta coordinazione di *Né ... né*, che nel sonetto *Né cosí bello il sol* CXLIV (altra personale esperienza del 'piacere') si raddoppia fonicamente in *Né ... nebbia* (vv. 1-2), come qui in ossessivo contatto allitterante al v. 4, «né nebbia che 'l ciel copra...» L'altra allusione al 'genere' è forse nel lemma *impedimento*, evocato da Dante come contrastivo alla *rêverie* di quel *plazer* che è il sonetto *Guido, i' vorrei*, 5-6: «sí che fortuna od altro tempo rio | non ci potesse dare impedimento». I tratti peculiari dei sonetti epistolari appaiono nelle solite *rimas caras* (X, XXIV, XXXIX, XL, CLXVI, ecc.), come dimostra anche a prima vista la rima 'petrosa' di *disgombra* con *ombra*, *ingombra* e *adombra*. Al legame segnalato di questo sonetto con la canzone XXXVII (giustamente il Figurelli appone ad entrambi l'etichetta: «Due rime di lontananza», *Note su dieci rime*, p. 217) andranno aggiunti gli *occhi* in chiusura del testo, ripresi nell'*incipit* del sonetto che segue nel *Canzoniere* (XXXIX) come segno di continuità della 'corona' (analogo accostamento è quello di XXXI con XXXIII).

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD. La stessa vocale tonica *ó* coinvolge quartine e terzine nelle sedi BCD.

BIBLIOGRAFIA: Bertone, *Lo sguardo escluso*, pp. 118-21.

1. *e'*: soggetto pronominale prolettico. *fiumi*: il postillatore dell'apografo Casanatense 924 registra in margine la variante [?] *rivi* (il testo base porta *ogni fiume* al v. 2). L'enumerazione *fiumi ... stagni ... mare ... rivo* rinvia alle acque come ostacolo nel testo precedente (XXXVII 41-42), nonché alla somma d'impedimenti annoverati nel congedo della canzone *Oi aspectata in ciel*: «Tu vedrai Italia et l'onorata riva, | ... ch'agli occhi miei cela et contende | non mar, non poggio o fiume, | ma...» (cfr. nota a XXVIII 107-8)

2. *si disgombra*: si scarica (Leopardi), si riversa; lemma dantesco (*Io son venuto*, 10) che introduce la situazione aspra delle quartine, cfr. XI 4, XXIII 169.

3. *né di muro o di poggio ... ombra*: ricordo e quasi citazione della sestina dantesca *Al poco giorno*, 23-24: «e dal suo lume non mi può far ombra | poggio né muro mai né fronda verde»; anche la «fronda verde» dantesca è resa con *ramo*, mentre la figura dell'iperbato consente di recuperare *ombra* in rima, cfr. nota a XXX 6. Variazione di quest'emozione archetipica «di ramo ombra» nell'attacco della sestina CXLII, «A la dolce ombra de le belle frondi».

4. *né nebbia*: l'iterazione di *né* come alternativa all'*impedimento* si raddoppia qui fonicamente in marcata allitterazione. In clima 'petroso' non sarà inopportuno il riferimento alla *nebbia* che «questo emisperio chiude tutto e salda; | e poi si solve, e cade...» come situazione avversa della canzone *Io son venuto*, 18-20. Il Castelvetro traduce elegantemente: «nebbia che non lasci vedere il cielo e si risolva in acqua»; altro parallelo nella sestina invernale LXVI 1-3.

5. *ond'io mi lagni*: del quale io mi dolga tanto «quanto d'un vel» (v. 7), con coordinazione ellittica. Per *ond'io* come elemento introduttivo di clausola finale di verso cfr. XIV 4, LXIX 5, CLXIV 10, CCXCI 3, CCCXXX 8, ecc.

6. *qualunque*: riferito a *impedimento*, «Insomma non fu mai al mondo nessun ostacolo, fra tutti quelli che maggiormente impediscono la nostra vista, del quale io mi lagnassi tanto, quanto mi lagno d'un velo» (Leopardi). *ingombra*: come in X 12, sempre in situazione dantesca.

7. *vel ... adombra*: il *velamen* (esodico, paolino) che adombra e cela il luminoso splendore di quegli occhi-sole. Il verso contiene lemmi espliciti di richiamo al tema e alle soluzioni stilistiche della ballata *Lassare il velo* XI, riassunte nell'ultimo verso «de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra», con immagine comune alla canzone di lontananza CXXVII 60-62, dove i begli occhi splendenti

sono visualizzati «a l'ombra d'un bel velo». La funzione d'impedimento del velo è in chiusura raddoppiata dalla bianca mano, come nella seconda *cantilena oculorum*: «Torto mi face il velo | et la man che sí spesso s'atraversa | fra 'l mio sommo dilecto | et gli occhi» (LXXII 55-58, cfr. CXIX 20-21).

8. *et par che dica*: formula che ricorda le autonome parole della speranza (qui del velo) in XXXIII 13, «Et parea dir: Perché tuo valor perde?» Movenza cavalcantiana nel quadro delle personificazioni interiori: «sento nel cor un pensero | che fa tremar la mente di paura, | e par che dica...» (*Io temo che la mia disaventura*, 3-5); «Vèn, che m'uccide, un[o] sottil pensero, | che par che dica...» (*La forte e nova*, 11-12). *or*: fa eco al nome di *Orso*, come in altro modo *corso* nel secondo sonetto a lui indirizzato, cfr. nota a XCVIII 1-2. *ti consuma*: struggiti di lacrime, col raddoppio del verbo *piagni* che segue il corso di quel lacrimoso rivo di pianto.

9. *Et*: indica continuità tra quartine e terzine in posizione anaforica con *Et* della seconda terzina, cfr. nota a XXXVII 97. *quel lor inchinar*: l'abbassarsi degli occhi (CLXVII 1), determinato dall'*humiltate* o alternativo *argoglio* del v. 10 (iperbato e forte *enjambement* tra sostantivo e verbo, *gioia* | *spegne*).

10. *spegne*: la stessa metafora del sonetto XXXV 7, «atti d'alegrezza spenti». *humiltate*: mitezza, benevolenza, discrezione. *argoglio*: orgoglio, con arcaica dissimilazione siciliana e siculo-toscana (dalla variante occitanica *ergolh*), come in CXXXV 22, e nel sonetto *Deh qual pietà*, con la stessa opposizione *umiltà* ... *argoglio* (nota a CCCXLI 6; XXIX 19-20).

11. *sarà*: pone pseudo-rima interna al primo emistichio quinario con *inchinar*, v. 9. *'nanzi tempo*: come nelle situazioni parallele di XXXVII 85 e XXXI 2.

12. *biancha mano*: pone continuità con il congedo della canzone precedente, XXXVII 116 e anticipa il tema della mano-velo-schermo dei tre sonetti del guanto, CXCIX-CCI. *ancho*: ancora. *mi doglio*: ripresa con *variatio* verbale di *mi lagni* del v. 5.

13. *accorta*: pronta, sollecita, cfr. XIV 3, XLIV 1. *farmi noia*: tormentarmi, «celandogli quello che egli piú disia vedere [XI 10-14] e traponendosi innanzi a' begli occhi» (Gesualdo), col significato intenso di *noia* dell'antico italiano, cfr. nota a XXXVI 4.

14. *contra*: pone una sensibile eco interna con *accorta* del v. 13, alla clausola interna del primo emistichio al settenario. *occhi*: lemma di raccordo col sonetto che segue, XXXIX 1. *scoglio*: figura fisica di *impedimento* e di resistenza, stando alla metafora del mare e delle acque in apertura del sonetto; forse su un'immagine di Agostino in fine del dialogo *De ordine*, II XX 54: «ipse illis fluctibus quasi scopulus fieret»; a riprova il luogo parallelo di CXXXV 20-23: «Questo prov'io fra l'onde | d'amaro pianto, ché quel bello scoglio | à col suo duro argoglio | condutta ove affondar conven mia vita» (inopportunamente Castelvetro cita *Purg.* II 122 [con la trafila *scoglio* = *scoglia* = buccia, scorza], poi Biagioli, Carducci, Scherillo, ecc.).

XXXIX

Io temo sí de' begli occhi l'assalto
ne' quali Amore et la mia morte alberga,
ch'i' fuggo lor come fanciul la verga,
et gran tempo è ch'i' presi il primier salto.

Da ora inanzi faticoso od alto
loco non fia, dove 'l voler non s'erga
per no scontrar chi ' miei sensi disperga
lassando come suol me freddo smalto.

Dunque s'a veder voi tardo mi volsi
per non ravvicinarmi a chi mi strugge,
fallir forse non fu di scusa indegno.

Piú dico, che 'l tornare a quel ch'uom fugge,
e 'l cor che di paura tanta sciolsi,
fur de la fede mia non leggier pegno.

Il timore d'avvicinarsi ai pericolosi occhi raggianti della donna-sole è enunciato attraverso la via obliqua d'un testo epistolare, che ha la funzione d'insinuare un tema conduttore come altri testi apparentemente divaganti sulle soglie del Libro (cfr. introduzione a VII). Il sonetto è infatti rivolto a un *voi* ambiguo e ritardato ad inizio delle terzine (v. 9), che opportunamente Carducci sottrae a Laura, sulla scorta del solo Fausto da Longiano, e riferisce a Giovanni Colonna: «Scusasi dunque il P., non come vuole il Fausto, col vescovo di Lombez, cui dal soggiorno di Roma in poi non rivide piú, ma probabilmente al card. Giovanni, che, s'egli tardi è andato a vederlo in Avignone, fu per non ravvicinarsi alla sua donna, de' cui occhi temeva troppo; pur lo essere andato, non ostante sí forte ed efficace ragione, è stato gran testimonianza della fede sua». Quanto al luogo di provenienza, Carducci suggerisce Valchiusa e il Foresti (1921) con maggior convenienza Avignone, appena rimesso piede in città dopo il viaggio romano, dunque nella tarda primavera-estate del 1337. In seconda istanza lo stesso Foresti (1940) propone Roma, ma i verbi tutti al passato delle terzine (*mi volsi*, *fu*, *sciolsi*, *fur*) sembrano dare quel viaggio come cosa passata: l'incertezza sul temuto ritorno è piuttosto del sonetto LXVIII, a quanto pare indirizzato al cardinale, questo sí da Roma: «L'aspetto sacro de la terra vostra...» Un ultimo tentativo di restituire il *voi* alla donna del Libro è di Santagata (dopo Moschetti e Zingarelli), che, trascurando la consistenza d'una serie di rime di corrispondenza sottratte alle 'occasioni' e smaltate di consueta ambiguità, rinvia come «diretto precedente» al sonetto di Chiaro Davanzati «Madonna, io temo tanto a voi venire»,

che però non offre nessun apprezzabile riscontro formale, eventualmente piú argomentabile con Cino da Pistoia. Rime rilevate, 'care' e preziose, d'ascendenza danielina e dantesca (*verga* con *erga* e *disperga*; *smalto* con *assalto* e *salto*) caratterizzano il sonetto, come gli altri due circostanti del trittico epistolare 'romano' (XXXVIII, XL), al quale sarà da avvicinare la sequenza LXVII-LXIX, con altre pagine sparse del medesimo viaggio italiano 1336-37, in calcolata separazione di emozioni contigue. Ma la difficile rima di *verga* (il sigillo di Arnaut Daniel) con *disperga* può avere un modello insospettato anche in quel raffinato 'poeta' che è san Girolamo traduttore dei Salmi (LXXXVIII 33-34): «visitabo *in virga* iniquitates eorum, et in verberibus peccata eorum; misericordiam autem meam *non dispergam* ab eo» (parole d'un Dio severo ma fedele alla creatura).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Due sonetti al card. Giovanni Colonna* [1921], in *Aneddoti*, pp. 68-79; Id., *Seconde lagrime*, pp. 8-35.

1. *Io temo sí*: clausola interna che ricorda l'inizio della prima stanza d'una ballata di Cino: «Io temo sí il disdegno | che voi mostrate 'ncontra 'l mirar mio, | ch'a veder non vi vegno...» (*Madonna, la pietate*, 46; cfr. Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 140). *begli occhi*: a ripresa marcata del sonetto che precede, XXXVIII 7 e 14. *l'assalto*: la sopraffazione; rima di tonalità 'petrosa' con *smalto* e *alto*; cosí Dante, *Io son venuto*, 58; *Inf.* IX 54; nota a II 9.

2. *Amore ... morte*: anticipo degli «occhi micidiali» dell'amata che segna i sonetti degli specchi, cfr. introduzione a XLV e XLVI. *alberga*: risiede, sta (il verbo è normalmente al singolare col doppio soggetto Amore e morte, cfr. LVII 7-8), come in XXXVII 111. Luogo parallelo: «da' belli occhi soavi, | ove mia vita e 'l mio pensero alberga» (CCLIII 9-10, sempre in rima con *disperga*); Dante, *Per quella via*, 13: «da quella parte dove Amore alberga» (Trovato).

3. *fuggo*: parola-chiave del sonetto, infatti ripresa in chiusura a mo' di conclusione, v. 12; «Cosí davanti ai colpi de la morte | fuggo...» (XVIII 9-10; cfr. LXVIII 6, LXIX 9). *lor*: gli occhi (pronome oggetto tonico-enfatico). *come fanciul la verga*: come un bambino fugge la frusta. Ricordo della sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler*, 10-11: «non ai membre no·m fremisca, neis l'ongla, | aissi cum fai l'enfas devant la verja» (Carducci; Scarano, *Fonti*, p. 296; cfr. nota a LXIII 9), dove traspare l'archetipica *verga* del dispotico dio d'Amore, secondo l'invenzione di Raimbaut d'Aurenga (*Apres mon vers*, 3).

4. *gran tempo*: segmento 'petroso', per cui cfr. nota a XXIII 118. *presi il ... salto*: il primo slancio per fuggire, presi a fuggire. Il *primier salto* si oppone al *primiero assalto* di Amore (II 9, XX 14, XXIII 21, CXXV 28); i lemmi *salto* e *assalto* sono qui esaltati nella loro reciprocità d'azione dalla rima ricca e derivativa. Per Foresti «Questo *primier salto* non va inteso in senso generico [...]; la frase ha tutto il valore di un riferimento preciso e allude alla prima fuga da Laura, nella primavera del 1333, quando egli corse la Francia e per la Fiandra e il Brabante toccò Colonia sul Reno. La "seconda fuga" fu quella del '36-37; e che cosí il poeta le abbia contate non ci può essere dubbio, ricordando i *tertia vota* della epistola poetica a Giacomo Colonna [*Epyst.* I 6, del 1338], dai quali appare che sarebbe stata terza quella nuova meditata fuga» (*Aneddoti*, pp. 69-71).

5. *faticoso od alto*: rinvio interno e quasi autocitazione del «poggio faticoso et alto» posto sulle soglie del Libro (cfr. note a II 9 e 12; in rima con *primiero assalto*); anche qui la coppia determina infatti il bisillabo equivalente *loco*, separato mediante *enjambement*. La situazione di fuga ricorda tematicamente *Solo et pensoso*, XXXV 12-13.

6. *fia*: sarà. *dove ... s'erga*: dove la volontà (l'Io con tutto se stesso) non sia disposta a salire. Altra coloritura danielina in rima, dalla canzone *Amors e fois*, 41-42: «De luencs suspirs e de grieus gems | mi pot trar cella cui *m'aerc* [mi adergo, m'innalzo, da AD-ERIGERE]» (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, p. 308, nota 40). Per Foresti (*Aneddoti*, p. 70) la frase «non può essere che allegorica, e significa un forte e virile proposito. Da ora innanzi non vi sarà meta per quanto elevata o faticosa a raggiungersi, alla quale egli non abbia a tendere lo sforzo della volontà, pur di non incontrar quella donna la cui vista lo sgomenta e impietra» (così press'a poco anche Zingarelli). In parallelo per il verbo *ergere*: «onde l'ali al bel viso ergo» (CXLVI 7), «ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo» (CCCXLVI 13); nota a XXXVIII 108; *Tr. Fame* II 53.

7. *no*: forma ridotta di *non* dell'antico italiano. *scontrar*: incontrare, andare incontro. *miei sensi disperga*: disperda, rendendo i sensi incapaci di funzionare, pietrificati, ridotti a «freddo smalto»; *dispergere* è certo verbo scritturale, come in «dispergam ... in omnem ventum» (*Ier* XLIX 32, *Ez* XII 14, ecc.), ricorrente in CCLIII 12: «a ciò ch'ogni mio ben disperga». Situazione d'insensibilità raggiunta da Dante mediante altra metafora: «che ogni senso | co li denti d'Amor già mi manduca» (*Cosí nel mio parlar*, 31-32; De Robertis).

8. *lassando ... smalto*: lasciandomi d'una fredda materia pietrificata, come ha sempre fatto. Il pronome *me* è allontanato dal verbo in posizione (allitterante) fortemente marcata come indizio d'estraniamento e separazione da sé (per il valore retrospettivo di *suol* cfr. XVIII 11, XXVIII 52, ecc.). *smalto*: pietra; lemma dantesco, *Io son venuto*, 59: «la terra fa un *suol* che par di *smalto*», da dove sembra memorizzata anche la clausola centrale di *suol*, con diversa funzione ma sempre allo scadere del primo emistichio settenario; *Inf.* IX 52: «Vegna Medusa: sí 'l farem di smalto». Rinvio interno a «facto avean quasi adamantino smalto» della canzone *Nel dolce tempo*, sempre in rima con *assalto* (cfr. nota a XXIII 25), nonché al *freddo ... sasso* della variante primitiva degli scartafacci per il v. 80 nella stessa canzone; cfr. CXXIX 51.

9. *tardo*: con lentezza; cfr. «Et mi condusse, vergognoso et tardo, | a riveder...», con analoga soluzione ad attacco della prima terzina di XLVII; qui *tardo* fa eco alla rima A (*alto*) delle quartine, con rintocco sottolineato dall'allitterazione «veder voi ... volsi».

10. *chi*: lo stesso pronome indeterminato del v. 7, sempre in riferimento ai «begli occhi» temibili della donna-sole. *strugge*: consuma, come in XVIII 4, L 40, CCLXIV 77, con concordante «lume de' begli occhi che mi strugge».

11. *fallir ... indegno*: fu forse colpa non indegna di scusa; *fallir* (infinito sostantivato di gusto arcaico) promuove una fitta allitterazione che percorre tutte le terzine, *fallir forse ... fu ... fugge ... fur ... fede*, ma già annunciata nelle quartine, *fuggo ... fanciul ... faticoso ... fia ... freddo*.

12. *uom*: impersonale. *fugge*: con richiamo a *fuggo* del v. 3, nonché al tema dantesco della sestina *Al poco giorno*, 21-22: «ch'io son fuggito per piani e per colli, | per potere scampar da cotal donna».

13. *e 'l cor ... sciolsi*: e l'avere liberato il cuore da tanta paura (sempre degli occhi micidiali); *'l tornar* e *'l cor* sono asimmetricamente coordinati e giustapposti. La paura come *pegno* (in questo caso il dominio della paura) è di Ovidio, *Met.* II 91: «Pignora certa petis? do pignora certa timendo» (Benavides).

14. *fede*: fedeltà al signore cui è indirizzato il sonetto. *leggier*: di poco peso, in figura di litote, che itera quella del v. 11, «non ... indegno».

XL

S'Amore o Morte non dà qualche stroppio
a la tela novella ch'ora ordisco,
et s'io mi svolvo dal tenace visco,
mentre che l'un coll'altro vero accoppio,

i' farò forse un mio lavor sí doppio
tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco,
che, paventosamente a dirlo ardisco,
infin a Roma n'udirai lo scoppio.

Ma però che mi mancha a fornir l'opra
alquanto de le fila benedette
ch'avanzaro a quel mio dilecto padre,

perché tien' verso me le man' sí strette,
contra tua usanza? I' prego che tu l'opra,
e vedrai rïuscir cose leggiadre.

L'enigma di questo sonetto si è in gran parte sciolto da quando Arnaldo Foresti (1921, poi 1938) si è accorto che il «dilecto padre» del testo non è sant'Agostino (v. 11), candidato indiscusso dei precedenti esegeti, e che di conseguenza la «tela novella» messa sul telaio non è quella tarda del *De remediis utriusque fortune* né dell'*Africa* (1338, sostenuta dal Cesareo), bensí la metaforica tela del *De viris illustribus*, che Petrarca cominciò a intessere in ritiro a Valchiusa negli ultimi mesi del 1337, memore del viaggio romano del 1336-37. L'autore chiede ad un amico le storie di Tito Livio a servizio del *De viris*, opera storica di grande mole e ambizione («infin a Roma n'udirai lo scoppio»), per ordire la quale mancavano alcune *fila* della fonte principale, gli *Ab Urbe condita*. Billanovich ha raccontato il resto dell'affascinante storia indiziaria di libri e di filologia in uno studio sui Classici del 1979 e in quelli sulla tradizione di Livio del 1981, precisando che il destinatario romano è l'amico Giacomo Colonna (al quale nel 1338, in un tempo non lontano da questo sonetto, presupponente una confezione inoltrata del *De viris*, Petrarca manda l'epistola metrica I 6, dove si parla anche dei libri dello scaffale di Valchiusa), e che il volume tanto ansiosamente richiesto è la «barbarica» enciclopedia storica contenente Livio messa insieme da Landolfo di Giovanni Colonna da Gallicano, già canonico di Chartres e felicemente rimpatriato col prezioso bagaglio d'una sconosciuta tradizione dei libri XXVI-XXX delle storie liviane. Dunque il «mio dilecto padre» è Landolfo, alleato di Petrarca e di Giacomo nel restauro del testo di Livio; il *tu* (v. 13) è Giacomo Colonna, che ereditò il libro dopo la morte di Landolfo (1331) e che presumibilmente nel 1338, in seguito alle preghiere dell'amico, mandò l'oggetto ad Avignone in casa

di suo fratello il cardinale Giovanni (ad Avignone lo ricomprò Petrarca nel 1351, dopo la morte di Giovanni); le *fila benedette* mancanti sono quelle del Livio di Landolfo, l'attuale Parigino lat. 5690. Sulla stessa linea anche Santagata, che però privilegia come al solito, in quanto proprietario del volume e destinatario del sonetto, frate Giovanni Colonna (cfr. introduzione a VII e alla canzone XXVIII), «nipote e compagno di studio di Landolfo e molto vicino allo stesso P. proprio durante gli studi sul testo delle storie liviane».

Il testo presenta le consuete caratteristiche del 'genere' epistolare, con incremento fin troppo esibito di parole strane e di colori scuri adattati ad una breve epistola 'iocosa'; molte parole in rima sono *hapax* petrarcheschi, come *stroppio* e *scoppio* (sostantivo): ma il verbo *accoppio* del v. 4 rivela il prelievo dantesco dal *Purgatorio* XVI, che dà in rima *scoppio* (verbo) con *doppio* e *accoppio* (vv. 53, 55, 57); poi *prisco*, quasi tecnicismo della romanità, e la forma latineggiante *opra* ('tu apra', anche dialettale), laddove il *Canzoniere* dà sempre *aprire*. In piú tutte le rime sono forti, ricche, equivoche e biconsonantiche, quasi eco allo *scoppio* che il poeta-storico si ripromette. Questo sonetto, dove i temi dello studio e della scrittura s'intrecciano con quelli dell'amore affidati agli amici (XXXVIII, XXXIX), mandato da Valchiusa a Roma nel 1338, chiude il trittico epistolare di ispirazione romana cominciato con il sonetto a Orso (XXXVIII).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come XXXIX.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Due sonetti al card. Giovanni Colonna*, in *Aneddoti*, pp. 71-79; Id., *Noterelle petrarchesche*, in *Aneddoti*, pp. 79-85; Billanovich, *I testi classici*, pp. 16-18; Id., *La tradizione di Livio*, pp. 201-4; Pertile, *Lo «stroppio»*, pp. 35-43; Santagata, *I Colonna*, pp. 57-81.

1. *Amore o Morte*: la doppia fatalità che pone un'implicazione accentuata col sonetto che precede, XXXIX 2. *non dà*: verbo al singolare con doppio soggetto, cfr. XXXIX 2. *stroppio*: strappo, lacerazione «provocata dalla tensione del filo tòrto con cui lavora», secondo la documentata proposta di Lino Pertile per l'italiano e dialettale *stroppio* o *stroppo*; che però può indicare anche uno spezzone di corda (DEI), e cioè contestualmente un filo troppo corto (quale è quello di Amore o quello della Morte-Parca che spezza il filo della vita, cfr. XXXVII 1-2), insufficiente per ordire la trama della tela posta sul telaio. Lemma comunque antico nell'accezione di 'intralcio, impedimento', come nella traduzione del *Roman de Troie* di Binduccio dello Scelto («Or cavalcate ogiumai sicuramente, ché voi non avete nullo riguardo d'avere stroppio ogiumai senza me», CCLX 1) e in Dante stesso, *Purg.* XXV 1, «Ora era onde 'l salir non volea storpio».

2. *tela novella*: il nuovo (e inusitato) lavoro sul telaio, per il quale occorrono altri e lunghi fili, secondo la metafora del testo, il *De viris illustribus*. *ordisco*: «mette al telaio, disponendo i fili che poi dovrà riempire» (Zingarelli), nella metafora della *tela*, delle seguenti *fila* (v. 10) e di *stroppio*; cfr. *Fam.* I 1, 48: «si stabilis sedes et frustra semper quesitum otium contigerit, ... nobiliorem et certe uniformem telam ... meditor ordiri». Sempre metaforicamente, *Par.* XVII 100-102: «si mostrò spedita | l'anima santa di metter la trama | in quella tela ch'io le porsi ordita» (Carducci).

3. *mi svolvo*: mi svolgo, mi districo, come in CLXXVIII 12. *dal tenace visco*: dalla pania delle passioni, dall'intrico delle pulsioni d'Amore e di Morte (v. 1); su immagini di Agostino: «Nunc tibi inhaereat anima mea, quam de visco tam tenaci mortis exuisti», «ita haerere visco illius voluptatis» (*Conf.* VI VI 9 e XII 22), da cui il «viscum tenacissime voluptatis» di *Fam.* V 8, 4, nonché la «voluptas tenacissimo visco illita» del *De vita solitaria* (I 1, p. 272), il *viscum tenax* di *Sen.* VII 1 (Baglio), cfr. CV 24, CXXXIX 3, CCLVII 8, CCLXIII 7. Castelve-

tro, a torto (poi Moschetti e Chiòrboli), vede nel *tenace visco* un'allusione alla «difficultà della materia».

4. *l'un coll'altro vero accoppio*: coniugo una fonte con l'altra, fondo un'informazione storica con un'altra, secondo l'ottima interpretazione di G. Kirner (*Sulle opere storiche di Francesco Petrarca*, Nistri, Pisa 1899, p. 68) e del Foresti (*Aneddoti*, pp. 73-74, 79). Il procedimento storiografico (liviano) adottato nel *De viris* è descritto nel *Prohemium* (prefazione detta A, indirizzata a Francesco da Carrara): «Namque ea que scripturus sum, quamvis apud alios auctores sint, non tamen ita penes eos collocata reperiuntur: quedam enim que apud unum desunt ab altero mutuatus sum, quedam brevius, quedam clarius, quedam que brevitas obscura faciebat expressius, *quedam que apud alios carptim dicta erant coniunxi et ex diversorum dictis unum feci*» (p. 3, cfr. l'Introduzione di Martellotti, p. CXXX). L'allusione all'opera *in progress* trova importante riscontro nella frottola attribuibile a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, 108-10: «ma io *scoppio* | tacendo, e male *accoppio* | questo detto con quello».

5. *farò forse*: clausola allitterante che richiama quella del sonetto precedente «fallir forse ... fu» (XXXIX 11). *lavor sí doppio*: «tessuto forte, di tanti diversi fili che sono le tante e diverse fonti onde viene all'autore la materia» (Foresti, e già Zingarelli); ma indubbiamente è implicito il raddoppio stilistico indicato al v. 6; si veda il Proemio al *De viris*: «Non me fugit quantus labor in continenda *sermonis* dignitate suscipiendus sit; nam si nec eisdem verbis uti licet et clarioribus non datur, quid sit tertium patet». Anche nel sonetto CCCXXII, postumo a Giacomo Colonna, «altro lavoro» indica un'opera latina, v. 9 (probabilmente l'*Africa*).

6. *sermon prisco*: lo stile antico della storiografia latina, integrato e raddoppiato dallo *stil de' moderni*; stile che forse allude all'enciclopedismo e all'allegorismo medievale (Santagata) oppure al tipo di racconto fresco e veritiero d'intonazione epica che Paolo Diacono adotta nell'*Historia Langobardorum*. Simile opposizione di «antiche et ... moderne carte» nella canzone della crociata XXVIII 77.

7-8. *paventosamente*: con timore; avverbio esasillabico, paragonabile a *misuratamente* similmente icastico, LXV 13. *ardisco*: gioco paronomastico con *ordisco*. *lo scoppio*: il clamore. Rima ricca con *accoppio*.

9. *fornir*: compiere, portare in fondo; cfr. XXXVII 18.

10. *alquanto de le*: alcune (*de* partitivo). *fila benedette*: i sacrosanti fili del Livio perduto e ritrovato, utili alla tela *in fieri*, cioè l'attuale Livio Parigino lat. 5690 «sul quale gli premeva controllare, mentre formava il *De viris*, la tradizione nuova dei libri XXVI-XXX ricuperata a Chartres e versata integra in quel codice da Landolfo» (Billanovich).

11. *ch'avanzaro ... padre*: che il caro «padre» mio Landolfo ebbe in piú (rispetto a quello che Petrarca conosceva degli *Ab Urbe condita*); *avanzaro* si oppone a *mi mancha*. Billanovich segnala la variante anteriore «quel *tuo* dilecto padre» (*La tradizione di Livio*, p. 203); incentivo all'eventuale sostituzione sarà *tua* del v. 13.

12. *sí strette*: cosí chiuse, in antitesi alle mani aperte per donare nel penultimo verso. In parallelo le «man' ... chiuse» da Invidia nella canzone *Ben mi credea*, nota a CCVII 25.

13. *l'opra*: tu le apra; latinismo in rima equivoca e ricca col v. 9.

14. *riuscir*: uscire a lor volta dalle mie mani. *leggiadre*: elevate, giusta la dittologia «opre alte e leggiadre» di *Tr. Fame* Ia 96; cfr. *Tr. Fame* III 56; CCXXXI 11, CCCXXXIX 3; in LIII 78 *leggiadre* sono le anime degli antichi Romani.

XLI

Quando dal proprio sito si rimove
l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano,
sospira et suda a l'opera Vulcano,
per rinfrescar l'aspre saette a Giove:

il qual or tona, or nevicha et or piove,
senza honorar piú Cesare che Giano;
la terra piange, e 'l sol ci sta lontano,
che la sua cara amica ved'altrove.

Allor riprende ardir Saturno et Marte,
crudeli stelle; et Orïone armato
spezza a' tristi nocchier' governi et sarte;

Eolo a Neptuno et a Giunon turbato
fa sentire, et a noi, come si parte
il bel viso dagli angeli aspectato.

Primo elemento d'un trittico modulato sul tema dell'assenza-presenza di quel sole che è la donna del Libro, portatrice di forti mutamenti nella temperie umana a seconda della sua vicinanza e visibilità. Per incremento d'un sistema già fortemente simbolico che prevede Apollo come proiezione di sé nell'amore e nello slancio protettivo per il lauro-Laura-Dafne, da *Apollo, s'anchor vive* («difendi or l'onorata et sacra fronde, | ... | di queste impressïon' l'aere disgombra», XXXIV) ad *Almo Sol* (CLXXXVIII), qui lo stesso complesso personaggio Phebo-Apollo-Sole è coinvolto nella variabilità atmosferica a raddoppio delle tensioni e dei sospiri dell'amante (XLIII 4), anche lui condizionato dalla luce-sguardo dell'amata, da quel *bel viso* luminoso dominante i tre testi consecutivi (v. 14, XLII 13, XLIII 10), che quando è invisibile e lontano provoca tempesta e lacrime («la terra piange...», «lagrime molte son già sparte», i «begli occhi lagrimavan...», v. 7, XLII 14, XLIII 13) e quando piú non si nasconde riporta serenità col soffio gentile di primavera che «desta i fior' tra l'erba in ciascun prato» (XLII 11). Cosí in questo testo, con infinite fratture emotive dentro una cornice di coloritura classica, la nostalgia per l'assenza o per la momentanea rimozione del lauro-poesia («Quando dal proprio sito si rimove | l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano...») coincide con la solitudine del Sole che ha smarrito la «sua cara amica» (v. 8), quella fronde d'alloro coltivata da due innamorati allo specchio (come nella situazione del pari simbolica del sonetto *In mezzo di duo amanti*, CXV) che è appunto *solis amica* e dal Sole prediletta (*Coll. laur.* XI 18). La situazione disforica iniziale, dopo la pausa serena dell'elemento cen-

trale XLII, è ristabilita nel terzo sonetto del ciclo, dove Apollo-Sole intristito, alterato, si nasconde e piange (terzine di XLIII), in sintonia con un grande passo dell'*Africa*, dove un Sole similmente antropomorfico e afflitto («qual huom per doglia insano», XLIII 7), pensando al suo alloro perduto, «tremendo | prodigio prerepta sibi», lava il volto lacrimoso nell'Oceano dando luogo alla Notte (*Afr.* V 480-86).

L'organicità nativa della calcolata sequenza trova riscontro nella situazione del Codice degli scartafacci, dove i tre sonetti sono copiati di seguito nello stesso ordine e in redazione definitiva sulla facciata 8*r*; dunque tra quelle carte 7-8-9-10 dell'autografo Vat. lat. 3196 costitutive la 'prima raccolta di riferimento' (Wilkins, *The Making*, pp. 89, 147), vergate con *ductus* grafico omogeno nel 1336, anzi prima del 4 novembre 1336, quando l'autore sembra intraprendere una nuova fase di lavoro nell'immaginazione d'un possibile *Canzoniere* (Rafti, *Alle origini*, pp. 204-9). Nella medesima accezione stilistica e cronologica è coinvolto in particolare il sonetto *L'arbor gentil* (LX, c. 7*v*), dove, insieme alla persistente cifra arborea del lauro-poesia, la rima *-ove* delle terzine, *nove* e *Giove*, è la stessa che segna tutte le quartine di questa omogenea e simultanea sequenza; altra implicazione verbale forte è con lo stesso sonetto dei due amanti a confronto *Apollo, s'anchor vive*, dove il raggiante *viso* di Apollo-Sole *s'asconde* portando il gelo della stagione acerba (XXXIV 5-6, c. 9*v*), come qui, in parallelo e antitesi, il *bel viso* dell'amore e della poesia «piú non asconde sue bellezze» e riporta la primavera (XLII 2).

I tre sonetti omotematici sono su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, programmati sulle stesse rime in rotazione e marcati anche dal ritorno di alcune parole in rima in rapporto equivoco: *sta lontano ... di lontano* (v. 7 e XLIII 6); *si parte ... d'ogni parte* e *parte* in funzione avverbiale (v. 13, XLII 12, XLIII 13); *bellezze nove ... nove*, numerale (XLII 2, XLIII 1), con ulteriore fusione fonica di rime ricche e derivative, *sparte ... disparte* (XLII 14, XLIII 9), *rimove ... move ... commove* (v. 1, XLII 3, XLIII 4), *humano ... mano* (v. 2, XLII 5 e 8). Il sonetto centrale XLII, che ribalta la situazione 'meteorologica' dei due elementi laterali del trittico, funzionalmente inverte anche il rapporto delle rime, sia nelle quartine, *-ano*, *-ove*, sia nelle terzine, *-ato*, *-arte*.

BIBLIOGRAFIA: Pulsoni, *Tecnica compositiva*, pp. 93-96.

1. *sito*: corrisponde al bel *soggiorno* dove sta la stessa fronde amata da Phebo-Sole nel sonetto CLXXXVIII 12. *si rimove*: si allontana.

2. *l'arbor ... humano*: il lauro-Laura che un tempo (*già*) Apollo amò quando Dafne era ancora donna. La stessa situazione anche stilistica, ma sostenuta dal poeta-amante, è nell'*incipit* del sonetto LX, *L'arbor gentil che forte amai molt'anni*, contiguo nello spazio del Codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196, c. 7*v*) e certo contiguo nel tempo di confezione; i due protagonisti saranno riuniti nell'*incipit* «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, | tu prima amasti, or sola al bel soggiorno | verdeggia» (CLXXXVIII 1-3). Per *Phebo* cfr. anche il tema del sonetto XXXIV.

3. *sospira et suda*: su Virgilio, *Aen.* VIII 421, «fornacibus ignis anhelat» (descrizione della fucina di Vulcano). Il ricordo dell'episodio di Capaneo di *Inf.* XIV 52-57 (Giove che 'stanca' il «suo fabbro» Vulcano per procurarsi «la folgore aguta» contro i Giganti) è scisso tra questo sonetto e il contiguo *Ma poi che 'l dolce riso* nella stessa posizione delle quartine, XLII 3-4 e 6.

4. *rinfrescar*: rinnovare, procurarne di nuove. Il verbo *rinfrescare*, anche detto dell'anima, è sempre accompagnato da un lemma di significato contrastante,

qui da *suda*, in XXXVII 49-50 da *ardente*, in LV 3 da *fiamma*. *aspre saette*: i «fulmina ... dura» di *Epyst.* I 10, 4.

5. *or tona ... or piove*: è il pianto della natura, scatenato da Giove Pluvio e Tonante, per quest'allontanamento e separazione. Si veda il primo abbozzo dell'inizio della sesta strofe della canzone CCLXVIII, vv. 56-58. In parallelo per *tona* (variante formale degli scartafacci *tuona*): «l'ira del ciel, quando 'l gran Giove tona», sempre in relazione all'alloro (XXIV 2).

6. *senza honorar ... Giano*: «senz'aver rispetto piú a' mesi d'estate ch'a quelli del verno» (Vellutello); per metonimia di contiguità è detto *Cesare* per luglio (nome della *gens* Iulia) e *Giano* per gennaio, secondo l'etimologia di Isidoro: «Ianuarius mensis Iano dictus, cuius fuit a gentilibus consecratus; vel quia limes et ianua sit anni ... Iulius vero et Augustus de honoribus hominum, Iulii et Augusti Caesarum, nuncupati sunt» (*Etym.* V XXXIII 3, 10), cfr. nota a LVIII 7.

7. *'l sol ci sta lontano*: clausola in ricordo di Dante, *Io son venuto*, 4 «e la stella d'amor *ci sta remota*» (Trovato), dove anche al v. 2 «il sol si corca»; la desolazione della lontananza assume nell'attacco del verso altri rintocchi della stessa canzone: «*la terra* fa un suol...», v. 59, «onde l'aere s'attrista tutto e *piagne*» (De Robertis, *Memoriale*, p. 19). In *ci* il valore pleonastico di avverbio locale, come in *Io son venuto*, vv. 3 e 4; *Inf.* V 96.

8. *che la sua cara amica ... altrove*: verso similare nell'ultimo elemento del trittico e nella medesima posizione in chiusura delle quartine, «che molto amata cosa non ritrove» (XLIII 8).

9. *riprende*: verbo al singolare col doppio soggetto, cfr. XXXIX 2, XL 2. *Saturno et Marte*: astri maligni, come in *Epyst.* I 10, 17-39, dove si descrive un furioso temporale che abbatte il giardino: «insequitur profugam Mars tristis amicam | ... | despicit obliquo Saturnus lumine terras; | ... | tardus ad omne bonum, diros festinat ad actus» (Zingarelli); per Marte pianeta triste anche IV 4.

10. *crudeli stelle*: gli «astra ... crudelia» di Virgilio, *Ecl.* V 23, evocate già nella sestina XXII 15; nel sonetto che segue dirà «Stelle noiose» (XLII 12); «stella iniqua», *Tr. Cup.* III 146. *Orïone armato*: altro ricordo di Virgilio, *Aen.* III 517: «armatum ... Oriona» (Vellutello), che continua con altro prelievo nel verso che segue. Orione è una costellazione 'acquosa', portatrice di tempesta.

11. *spezza ... sarte*: Virgilio, *Aen.* IV 52-53, «dum pelago desaevit hiems et aquosus Orion, | quassataeque rates...» (Daniello); Carducci cita anche Orazio, *Epod.* XV 7: «nautis infestus Orion». La situazione è rovesciata nel sonetto che segue, dove è «securo il navigar» (XLII 10), con richiamo interno accompagnato dall'identità della rima *-arte*. *tristi nocchier'*: infelici naviganti, i «miseros ... nautas» dell'epistola in versi al cardinale Giovanni Colonna (*Epyst.* I 10, 52). *governi et sarte*: timoni e sartie, attrezzatura mobile e attrezzatura fissa dell'imbarcazione. In parallelo: «et stanco omai | il mio nocchier, et rotte arbore et sarte» (CCLXXII 12-13), nonché le «già stanche sarte» di *Passa la nave mia*, CLXXXIX 10.

12-13. *Eolo ... si parte*: il vento Eolo scatenato fa sentire al mare [*Neptuno*, per metonimia mitologica; negli scartafacci *Neptunno*, con raddoppiamento fonetico dell'antico italiano, perdurante fino al Cinquecento], al cielo [*Giunon*, con precedente forma *Iunon*, che personifica l'elemento aria] e a noi qui in terra in qual modo si allontani ... Lo sconvolgimento della partenza è accompagnato dalla rottura sintattica del tessuto (doppio iperbato). Il verbo *si parte* chiude circolarmente l'iniziale *si rimove*, cfr. *Epyst.* I 10, 46-59 (furia dei venti).

14. *bel viso*: altro punto d'implicazione col sonetto che segue, XLII 13. *aspectato*: in sintonia con l'*incipit* della canzone «O aspectata in ciel beata et bel-

la l anima...» (cfr. nota a XXVIII 1-2). La nostalgia degli angeli dell'ultimo verso è probabile suggestione dantesca della canzone della «loda» *Donne ch'avete*, 29 (*Vita Nuova* XIX): «Madonna è disiata in sommo cielo...» (Zingarelli).

Ma poi che 'l dolce riso humile et piano
piú non asconde sue bellezze nove,
le braccia a la fucina indarno move
l'antiquissimo fabbro ciciliano,

ch'a Giove tolte son l'arme di mano
temprate in Mongibello a tutte prove,
et sua sorella par che si rinove
nel bel guardo d'Apollo a mano a mano.

Del lito occidental si move un fiato,
che fa securo il navigar senza arte,
et desta i fior' tra l'erba in ciascun prato.

Stelle noiose fuggon d'ogni parte,
disperse dal bel viso inamorato,
per cui lagrime molte son già sparte.

Elemento centrale del trittico calcolato XLI-XLIII sul tema d'una privazione, immaginata, sempre possibile, tanto di *midons* (motivo antico trobadorico, come ad attacco della canzone *Ab lo temps qe fai refreschar* di Cercamon: «mas tant s'es de mi loignada | q'ieu non la puesc aconseguir...») quanto del lauro-poesia. Qui la situazione iniziale, tempestosa e avversa (XLI), è ribaltata nel momento che il sole-donna rientra sulla scena e nel testo (vv. 1-2), riportando il sereno e quel *flatus* primaverile (v. 9) che è sintomo di creatività nell'indistinzione tra natura e persona: «et desta i fior' tra l'erba...» Cosí il *dolce riso* non piú velato si oppone (anche in virtú d'una rima interna desultoria tra l'*explicit* e l'*incipit* dei due sonetti consecutivi) al *bel viso* sentito lontano e che «si parte» (XLI 13-14), con una tensione ereditata da Virgilio bucolico, cantore della festa degli elementi in presenza di Alessi, «omnia nunc rident», contro l'aridità del tutto quando l'amato s'allontana: «at si formosus Alexis | montibus his abeat, videas et flumina sicca» (*Ecl.* VII 55-56; Daniello). Cosí le minacciose «crudeli stelle», incombenti sulla navigazione del vivere (XLI 10), fuggono via, sempre nel quadro di altra commistione classica; infatti le stelle che «fuggon d'ogni parte» all'apparire del raggiante «bel viso inamorato» (ultima terzina), rievocano sottilmente un brano ovidiano delle *Metamorfosi*, laddove «diffugiunt stellae» all'apparire del bel viso rosato dell'Aurora (*Met.* II 114; episodio di Fetonte, sullo sfondo del dolore di Phebo-Sole in veste di padre, che si oscura per la follia del figlio, lasciando tutto quel giorno onnubilato e senza luce, *Met.* II 329-31; cfr. CXV 12); le stesse *fugientia sidera* d'una lettera poetica (*Epyst.* I 10, 11), contestualmente affini e poste in chiusura del primo libro dell'*Africa*.

Sonetto con stesso schema e con le stesse rime del precedente, ma segnato dall'inversione, funzionale al rovesciamento tematico, del rapporto delle rime tra loro rispetto al primo e al terzo sonetto del ciclo, tanto nella fronte quanto nella sirma; cfr. introduzione a XLI.

1. *Ma poi*: si oppone a *Quando* di XLI 1, con forte legatura sintattica dei due sonetti. *riso*: pone rima interna (alla clausola del primo emistichio settenario) con *viso* di XLI 14, in contiguità semantica, con la dolcezza annunciata dal «dolce mansüeto riso» del sonetto *Piovonmi amare lagrime* (cfr. nota a XVII 5, CXXVI 58, CCCXLVIII 4). *humile et piano*: dittologia arcaica (da leggere *humíle* alla provenzale, cfr. XXXVII 101, CLXX 4, nota a CCLXV 2), cara a Lapo Gianni, «ma fie negli occhi suoi umil' e piana» (*Ballata, poi*, 23), «Guarda com'ella viene umile e piana!» (*Sí come i Magi*, 9; cfr. Dante da Maiano, nota al sonetto *Angelica figura umíle e piana*, p. 29). Il significato di 'benigno, affabile' è reso con *mansüeto* in XVII 5, entro l'intero sintagma «dolce mansüeto riso».

2. *sue bellezze nove*: bellezze mai viste prima, straordinarie. Ricordo di Dante, *I' mi son pargoletta*, 13: «le mie bellezze sono al mondo nove». In parallelo: «et celesti bellezze al mondo sole» (CLVI 2, sonetto infatti di genitura stilnovistica, Dante piú Cavalcanti piú Cino).

3. *la fucina*: la «focina negra» di Vulcano in Mongibello (v. 6); il ricordo di *Inf.* XIV 52-57 è spartito con il testo che precede, per cui cfr. nota a XLI 3. Per *le braccia ... move* Castelvetro (non piú ripreso dai commentatori), richiama il movimento dei Ciclopi che temprano la spada di Turno (cfr. XLVI 12-13): «Illi inter sese multa vi bracchia tollunt | in numerum versantque tenaci forcipe massam» (*Aen.* VIII 452-53). *move*: verbo in rima derivativa con *rimove* del sonetto XLI 1, internamente ripreso mediante *si move*, v. 9.

4. *antiquissimo fabbro*: Vulcano, mitico «fabbro» di Giove come in *Inf.* XIV 52. *ciciliano*: la casa di Vulcano e dei Ciclopi è posta tra Lipari e l'Etna (Mongibello); Virgilio, *Aen.* VIII 416-22.

5. *ch'a*: perché a. *a Giove tolte son ... di mano*: con i *loci paralleli* «ch'avrebbe a Giove ... | tolto l'arme di mano, et l'ira morta», con stilema interno che risolve la medesima emozione (CXI 7-8), e «Nimpha | ethereos motura deos iaculumque tonanti | excussura Iovi...» (*Epyst.* I 8, 43-45, cfr. nota a CLV 4); simile effetto produce il raggiante sguardo di Sofonisba, «qui pectora posset | flectere quo vellet», *Afr.* V 37-38. Castelvetro richiama Stazio, *Theb.* III 299.

6. *temprate ... a tutte prove*: temprate in modo da resistere ad ogni collaudo. *Mongibello*: appellativo arabizzante dell'Etna, come in *Inf.* XIV 56.

7-8. *sua sorella ... mano*: Giunone (cfr. *Afr.* V 23), nominata in XLI 12; «E pare che ... l'aria si rinnovi a poco a poco, cioè si ristori, si rifaccia, ai raggi del sole; che vuol dire che l'aria si rasserena» (Leopardi). Il «bel guardo d'Apollo» sembra una tessera estratta dal sonetto di proposta di Dietisalvi Petri di Siena, copiato in questa stessa parte antica degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 10*r*): «Il bell'occhio d'Appollo, dal chui guardo | sereno e vago lume Iunon sente...», con *incipit* aderente a tutta la situazione 'meteorologica' dei vv. 7-8 (Pancheri). La risposta per le rime a Dietisalvi è il sonetto «Se Phebo al primo amor non è bugiardo...», che a sua volta fa sostegno all'invenzione iniziale del sonetto «Apollo, s'anchor vive il bel desio...», per cui cfr. nota a XXXIV 1 (periodo dunque del 'Petrarca 1336-38'). *a mano a mano*: via via. Rima identica col v. 5, equivoca per il sintagma.

9. *Del lito occidental ... un fiato*: «di ponente si muove un fiato, un vento, cioè Zephiro, il quale essendo secondo e favorevole fa securo il navigar senz'ar-

te, onde da' nostri è detto Favonio» (Gesualdo). Richiamo interno ritmico-sintattico-lessicale con XXVIII 10: «*d'un vento occidental* dolce conforto» (sempre Zefiro, qui opposto a Eolo turbato, XLI 12, nota a CCCX 1). Cosí Ovidio, *Met.* I 63-64: «occiduo quae litora sole tepescunt | proxima sunt Zephyro» (Daniello). *si move*: eco interna a *si rimove* del sonetto precedente (XLI 1), nonché equivocamente a *move*, v. 3.

10. *securo*: con vocalismo latineggiante, come in III 7. *il navigar senza arte*: senza grande impegno delle arti marinare; in tensione con i tesi e preoccupati *tristi nocchier'* sbattuti dalla tempesta di XLI 11.

11. *et desta i fior' ... prato*: cosí come nel risveglio primaverile del sonetto CXCIV 2, «destando i fior' per questo ombroso bosco» (prima negli scartafacci *che desta i fiori...*), con il verbo energico *destare* che nel *Canzoniere* è sintomo di rinascita e di positivi fermenti. Per la situazione cfr. CCCX 1-2: «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, | e i fiori et l'erbe...»; *Par.* XII 46-48 (Carducci).

12. *Stelle noiose*: variante sinonimica delle sinistre, opprimenti *crudeli stelle* di XLI 10. Le stelle che «fuggon d'ogni parte» rinviano a *Epyst.* I 10, 112: «Omnia ... fugientia sidera», sia pure nella situazione negativa descritta in XLI, di tempesta e di caos. *fuggon*: cosí come «Fugge al vostro apparire angoscia et noia» della prima *cantilena oculorum* (LXXI 97).

13. *disperse*: situazione similare nella canzone *Tacer non posso*, «le luci impie et felle | quasi in tutto del ciel eran disperse» (CCCXXV 67-68); qui in gioco fonico con *sparte*, v. 14. *bel viso*: l'elemento luminoso di raccordo incrociato con XLI 14 e XLIII 10. *inamorato*: come l'«inamorato riso» di LXXIII 69.

14. *lagrime ... sparte*: la stessa clausola in chiusura del Libro, «quante lagrime ò già sparte» (CCCLXVI 79, nota a CCXXXIX 14). Rima derivativa con *parte*, come nelle terzine di XLIII *disparte, parte*.

Il figliuol di Latona avea già nove
volte guardato dal balcon sovrano,
per quella ch'alcun tempo mosse invano
i suoi sospiri, et or gli altrui commove.

Poi che cercando stanco non seppe ove
s'albergasse, da presso o di lontano,
mostrossi a noi qual huom per doglia insano,
che molto amata cosa non ritrove.

Et cosí tristo standosi in disparte,
tornar non vide il viso, che laudato
sarà s'io vivo in piú di mille carte;

et pietà lui medesmo avea cangiato,
sí che ' begli occhi lagrimavan parte:
però l'aere ritenne il primo stato.

Sonetto conclusivo della microsequenza organica che fa capo a *Quando dal proprio sito* (XLI). Il molteplice personaggio Phebo-Apollo-Sole s'accampa classicamente nel testo fin dall'*incipit* («Il figliuol di Latona...») per raddoppiare i *sospiri* dell'amante (v. 4) sulle tracce di quella «molto amata cosa» che è il lauro-Dafne-poesia: «avea già nove | volte guardato ... cercando...» (quartine, che lasciano intravedere un'assenza di nove giorni; Daniello). L'intensa macerazione di simboli che connota l'intero ciclo (e tutto il *Canzoniere*) consente di rivestire il Sole di attitudini umane: «stanco», «qual huom per doglia insano», «cosí tristo», e per di piú alterato da *pietà* (v. 12), con quei *begli occhi* lacrimosi (v. 13) che i commentatori assurdamente identificano da sempre con i begli occhi di Laura, coincidenti invece con «la faccia lagrimosa et trista» di Apollo-Sole nel sonetto *In mezzo di duo amanti* (CXV 12) nonché solidali ai passaggi ovidiani in cui Phebo-Sole padre del folle Fetonte, intristito, nasconde il volto velato: «Nam pater obductos, luctu miserabilis aegro, | condiderat vultus...» (*Met.* II 329-31). Non fa meraviglia che nel sistema petrarchesco dei due Soli, concorrenti in luminosità e splendore (CCXIX, CCLV), l'attore Phebo-Sole qui non s'accorga del ritorno del *sol alter* che è la donna del Libro: «tornar non vide il viso, che laudato | sarà s'io vivo in piú di mille carte» (prima terzina); perciò la temperie della natura e dell'animo rimane immutata, rannuvolata come nel primo elemento del trittico: «però l'aere ritenne il primo stato» (v. 14).

Sonetto sullo stesso schema e sulle stesse rime di XLI.

1-2. *Il figliuol di Latona*: Febo-Apollo-Sole, protagonista della sequenza XLI-XLIII, nominato in XLI 2 e XLII 8. *Il figlio di Latona*... è la variante ritmica degli scartafacci. *nove* | *volte*: dunque nove giorni sono passati dal tempo interiore del sonetto XLI; *nove* riprende equivocamente la parola-rima di XLII 2, «sue bellezze nove» (rima A dei tre elementi continui). L'*enjambement* dei vv. 1-2 caratterizza il resto del sonetto, vv. 3-4, 5-6, 10-11. *dal balcon sovrano*: dall'alta finestra del cielo, affacciandosi all'oriente. Il ricordo di *Purg.* IX 1-2, «La concubina di Titone antico | già s'imbiancava *al balco d'oriente*» (Carducci), è spartito tra questo luogo e l'*incipit* «Già fiammeggiava l'amorosa stella | per l'orïente...», per cui cfr. nota a XXXIII 1.

3. *per quella*: per vedere il lauro-Laura-Dafne, l'*arbor* di XLI 2 (che latinamente è femminile, lasciando spazio all'ambiguità). *alcun tempo*: un tempo, una volta, corrispondente a *già* di XLI 2; *alcun tempo* si oppone infatti a *or* (v. 4), con la stessa oscillazione attraverso il tempo registrata nel sonetto *Apollo, s'anchor vive*: «l'onorata et sacra fronde, | ove tu *prima*, et *poi* fu' invescato io» (cfr. nota a XXXIV 8).

4. *gli altrui*: i sospiri dell'amante di *ora*. *commove*: suscita; variante sinonimica e quasi raddoppio emotivo di *mosse*, v. 3. Il verbo pone rima derivativa a distanza con *rimove* e *move* dei sonetti precedenti (XLI 1, XLII 3).

5. *Poi che*: causale. *cercando stanco*: stanco a furia di cercare (notabile l'assonanza a contatto *-ando*, *-anco* alle clausole interne del quinario e del settenario). È il tema del dolore che viene dalla lontananza, con parallelo nel sonetto CCLXXXVIII 7: «gli occhi miei stanchi lei cercando invano». *ove*: altro richiamo di rima derivativa a distanza con *altrove* di XLI 8 (luogo che per alcuni commentatori è in contrasto con questo, e che Carducci malamente risolve così: «Non v'è contraddizione, come al Tassoni pare, con quel che ha detto al XLI 8; pur che s'intenda che la vide nel viaggio, ma che poi, giunta ella al luogo determinato e passando tutto il giorno in casa d'un suo parente infermo, non la poté piú vedere»; il parente morto è un'infelice invenzione del Castelvetro, che influenza in alcuni l'interpretazione dei vv. 12-13, per cui cfr. Chiòrboli).

6. *s'albergasse ... di lontano*: dove fosse, se vicino o lontano. La formula avverbiale è anche dantesca, *Par.* XXX 121: «Presso e lontano, lí, né pon né leva»; qui la parola in rima coincide con *lontano* di XLI 7.

7. *a noi*: qui sulla terra, con stretto richiamo al primo sonetto del trittico, XLI 13. *per doglia insano*: pazzo di dolore.

8. *che ... non ritrove*: che non ritrovi cosa tanto amata; verso speculare a «che la sua cara amica ved'altrove» del primo anello del ciclo (cfr. nota a XLI 8) con richiamo interno a «perdendo tanto amata cosa propia» (sempre il lauro-poesia) di XXIV 11.

9. *tristo ... in disparte*: Febo-Sole, rannuvolato e nascosto, secondo l'ovidiana metafora del testo; cfr. XXXIV 6.

10-11. *vide il viso*: altra soluzione allitterante, sottolineata dall'assonanza interna di *viso*, alla scadenza del primo emistichio settenario, con *vivo*, ulteriormente resa sensibile mediante frattura sintattica (*enjambement*) *laudato* | *sarà*. *in piú di mille carte*: tema della «loda» di madonna impossibile «a voler chiuder in versi» (XXIX 50), secondo la soluzione iperbolica di XXIII 11-12, CCCIX 7-8.

12-13. *pietà ... cangiato*: il dolore aveva alterato la faccia di Apollo-Sole, che intanto [*parte*] piange, come Phebo-Sole padre di Fetonte nelle *Metamorfosi*. *parte*: avverbio, cfr. note a CCLVIII 3-4 e CCCXXV 39-40. Rima *en écho* con *disparte*.

14. *però l'aere ... primo stato*: perciò il cielo mantenne la condizione primitiva, quella tempestosa descritta nel sonetto XLI; forse con un rintocco dantesco, *Io son venuto*, 22: «*onde l'aere s'attrista* tutto e piagne». In «l'aere ritenne il primo stato» un rinvio esplicito a XLII 7-8, dove l'aria-Giunone sembra (*par*) volersi rasserenare ai raggi del sole: cosa che non avviene.

Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sí pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fatezze conte;

e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte,
pianse la ribellante sua famiglia,
et sopra 'l buon Saúl cangiò le ciglia,
ond'assai può dolersi il fiero monte.

Ma voi che mai pietà non discolora,
et ch'avete gli schermi sempre accorti
contra l'arco d'Amor che 'ndarno tira,

mi vedete straziare a mille morti:
né lagrima però discese anchora
da' be' vostr'occhi, ma disdegno et ira.

«Duolsi il poeta in questo sonetto de la durezza di madonna Laura ... con la comparazione del contrario per l'essempio di Giulio Cesare e di David, i quali ebbero pietà de' nemici e di loro perseguitori». All'epitome del Gesualdo sarà da aggiungere che i due personaggi evocati separatamente nelle quartine, Cesare e David, esempi di tradimenti e di violenza di guerra, hanno in comune il fatto di aver cancellato, al momento estremo della morte («pianse ... pianse», vv. 3 e 6), le offese di nemici che erano parenti, generi, figli, suoceri: rispettivamente Pompeo, Absalom e Saul. Se dunque l'amata non piange e non offre *pietas* al replicato strazio ma «disdegno et ira» a quel nemico che è l'amante (v. 14), dovrà intendersi che l'amore, anche se intransitivo, produce comunque una consanguineità elettiva che non può senza colpa essere dimenticata. Il sonetto sta in terza posizione nella stessa facciata del cosiddetto Codice degli abbozzi contenente i due sonetti sul ritratto di Simone Martini (LXXVII-LXXVIII); questo dittico sarà per un po' congelato nella formazione del *Canzoniere*, trascritto «in ordine post mille annos» e destinato alla copia per Azzo da Correggio (1356-1358); ma la combinazione primitiva degli scartafacci (c. 7*r*) è istruttiva, perché mostra un tipo di associazione sperimentale, poi abolita, basata sul tema dell'immagine: quella gotica di Laura ritratta da Simone, e quella barbarica del *portrait* al naturale di Pompeo, *raffigurato* nelle fattezze d'una testa troncata dal corpo (v. 4); altro piú misterioso 'ritratto' è quello che emerge dal fondo del pericoloso specchio nella contigua serie XLV-XLVI, per altro inversamente rimontata *après coup* (cfr. introduzione a XLV). Il sonetto sta dunque con quei testi

revisionati negli anni 1336-38 e scelti per la silloge *in fieri* del 1342, copiato dall'autore tra quelle carte *antiquiores* prima del 4 novembre 1336 (Wilkins, *The Making*, pp. 89, 147; Rafti, *Alle origini*, p. 208; introduzione a XXXIV), rimanendo, come per gli altri, oscura la data di composizione. Nondimeno, la stretta parentela stilistico-immaginativa di questo sonetto con il CII – dove ugualmente Cesare piange sulla testa di Pompeo, in struttura similare d'un doppio *exemplum* ricavato dal comportamento di Cesare e di Annibale –, pone con probabilità la confezione del testo dopo il 1333, termine *a quo* del sonetto CIII (vittoria dei Colonna sugli Orsini a Castel Cesareo, 22 maggio 1333), che con *Cesare, poi* CII forma un dittico nativamente unitario messo su da un Petrarca circa trentenne.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1-2. *Que' che ... vermiglia*: perifrasi per indicare Cesare, vincitore di Pompeo a Farsalo in Tessaglia (Cesare, *Bellum civile* III 103-9); cfr. *Afr.* II 229-32; *Intelligenza*, 172, 1-4 (Santagata). Le «man' sí pronte» in punta di verso richiamano le «man' sí strette» di XL 12, nonché la mano ostile di XXXVIII 12.

3. *pianse*: lo stesso verbo per il medesimo episodio evocato nel sonetto CII 1-4, dove secondo Lucano, *Phars.* IX 1038-44, è aggiunto il particolare del falso pianto di Cesare: «Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto | li fece il don de l'onorata testa, | celando l'allegrezza manifesta, | *pianse* per gli occhi fuor sí come è scritto», cfr. Orosio, VI 15, 29: «perlatoque ad se ac viso Pompei capite anuloque flevit» (Zingarelli); Valerio Massimo, V 1 10: «nefarium Aegyptiae perfidiae munus portatum est, etiam ipsi victori miserabile. Ut enim id Caesar aspexit, oblitus hostis, soceri vultum induit ac Pompeio cum proprias, tum et filiae suae lacrimas reddidit» (qui Valerio Massimo sembra la fonte principale per l'aspetto di 'suocero' che Cesare indossa all'occasione). *il marito di sua figlia*: marito di sua figlia Giulia, ex genero (Pompeo dopo la morte di Giulia sposò Cornelia, la «seconda fiamma» di *Tr. Cup.* III 32-33), tradito e ucciso dal «vil Tolomeo» (*Tr. Cup.* III 15) re d'Egitto, dove Pompeo si era rifugiato dopo Farsalo.

4. *raffigurato ... conte*: una volta riconosciuto alle ben note fattezze dell'«onorata testa». Per *conte* (COGNITAE) cfr. nota a XXIII 120.

5. *e 'l pastor ... fronte*: David, secondo *1 Reg* XVII 49: «Et misit manum suam in peram, tulitque unum lapidem et funda iecit; et circumducens *percussit* Philisthaeum [Golia] *in fronte*, et infixus est lapis in fronte eius, et cecidit in faciem suam super terram». Come Cesare («Que' che 'n Tesaglia...») e come Pompeo («il marito di sua figlia») anche David è indicato con una perifrasi. Parallelismo con CII 1-5, dove i due protagonisti dell'*exemplum* gemellare sono richiamati all'inizio delle due quartine con identica architettura: «Cesare poi ... | *et* Hanibàl...».

6. *pianse*: ripresa dal v. 3, come in CII per antitesi *pianse ... rise* (vv. 4 e 7). *ribellante*: ribelle (negli scartafacci la variante formale *rebellante*); *Inf.* I 125: «perch'i' fu' ribellante a la sua legge»; *Tr. Cup.* III 131. *sua famiglia*: cioè il figlio Absalom, perché i cattivi «conforti» di Achitofel fecero «il padre e 'l figlio in sé ribelli» (*Inf.* XXVIII 136-38; *2 Reg* XV-XVII); la sineddoche sta sullo stesso piano stilistico della perifrasi «il marito di sua figlia» per indicare il genero (nondimeno Carducci e Moschetti: «a David si ribellò anche Siba ed altri»); cosí in *2 Reg* XVIII 33: «Contristatus itaque rex ascendit cenaculum portae, et flevit. Et sic loquebatur vadens: Fili mi Absalom, Absalom fili mi; quis mihi tribuat ut ego moriar pro te? Absalom fili mi, fili mi Absalom»; anche *2 Reg* XIX 1-4; nella lettera *Sen.* X 4, consolatoria all'amico Donato Albanzani per la morte del figlio:

«Ac deinde filium alium Absolon, speciosissimum iuvenem, sed fratris interfectorem atque in se etiam impie *rebellantem*, ... graviter flevit» (Zingarelli). Il re David che giustamente piange «super parricida filio», e che dovrebbe muovere piú attuali lacrime per nuove e gravi colpe (v. 13), è un motivo di san Bernardo, *Sermones super Cantica Canticorum*, XVI VIII 12.

7. *et sopra 'l buon Saúl ... ciglia*: e David pianse per Saul; «Planxit autem David planctum huiuscemodi *super Saul* ... Filiae Israel super Saul flete...» (*2 Reg* I 17-24); il *planctus* di David contiene anche la «maledizione» del monte Gelboe, dove era caduto Saul, accennata nel verso che segue. In *buon* il significato di 'valente, valoroso' dell'antico italiano («il buon di Sant'Amore», *Fiore* XCII 12; il «buon Barbarossa», *Purg.* XVIII 119). In *1 Reg* IX 2 Saul è dato come «electus et *bonus*, et non erat vir de filiis Israel melior illo», prima che nella sua follia voluta da Dio tentasse ripetutamente di uccidere David (*1 Reg* XVIII 18-19); anche il matrimonio con la figlia minore Michol era stato congeniato come una trappola per attirare su David la furia dei Filistei: di lí il significato del pianto di David per uno che gli era suocero e nemico. *cangiò le ciglia*: cambiò faccia per la pietà (cfr. XLIII 12), e quindi *pianse*, come variante metonimica dei versi 3 e 6.

8. *ond(e)*: per cui, per quel *planctus* di David, contenente la maledizione: «Montes Gelboe, nec ros nec pluvia veniant super vos...» (*2 Reg* I 21, da cui *Purg.* XII 41-42: «quivi parevi morto in Gelboè, | che poi non sentí pioggia né rugiada»). *fiero*: perché sui monti di Gilboe i Filistei avevano fatto strage degli uomini d'Israel, uccidendo Gionata e i suoi fratelli; lí Saul, per non restare prigioniero, si era gettato sulla propria spada (*1 Reg* XXXI 1-13).

9. *Ma voi*: rivolto alla donna, mai alterata da tenerezza o *pietas* (cfr. v. 7 e XLIII 12), con forte *Ma* di contrasto all'inizio delle terzine, come in LXXVIII 9. *discolora*: toglie il colore, fa impallidire, cfr. XCIII 3, nota a CCXCI 3 e a CCCLXII 6-7, anche III 1-2 (*Inf.* V 131: «... e scolorocci il viso»).

10. *schermi*: difese, scudi, per cui cfr. nota a XIX 10. *sempre accorti*: preparati, con sintagma comune a XXXVIII 13, «ch'è stata *sempre accorta* a farmi noia».

11. *contra l'arco d'Amor*: altra cadenza interna (clausola alla scadenza del primo emistichio settenario) di richiamo a III 6, «contra ' colpi d'Amor», instaurata sulla variante primitiva prosastica «Contra l'arco *ch'Amor* indarno tira» delle minute. I lemmi *schermi* e *arco*, consueti nel *Canzoniere*, equilibrano qui le immagini belligeranti delle quartine.

12. *straziare a mille morti*: straziare a morte non una ma mille volte (*a* modale, non di agente, come comunemente inteso). Variante insigne del tema della morte replicata, che risale a Bernart de Ventadorn, piú letteralmente applicato nel sonetto *Or che 'l ciel* (cfr. nota a CLXIV 13); si veda intanto Cino, *Come in quelli occhi*, 29-33: «Chi mi facesse - far pur una morte, | mercé faria e bene, | però che mi convene | mille volte morire ad ogn'or forte» (Zingarelli).

13. *né ... anchora*: e non perciò lacrima è ancora discesa dai vostri occhi; in contrasto a *pianse ... pianse* delle quartine.

14. *disdegno*: il contrario dell'umiltà, a norma di XXIII 104, cioè della benevolenza, della benignità, dell'oblio delle offese. *ira*: la stessa opposizione *s'adira, sdegnando* contro *umiltà* nel sonetto a Geri, conservato in queste stesse carte del codice degli abbozzi, 8*v* (CLXXIX, vv. 1, 5, 7); analogamente *ira-umiltà-sdegno* nel sonetto disperso *Quando talor*, vv. 1, 2, 4 (c. 10*v*; Solerti, VIII). Il binomio «disdegno et ira» rimanda a «ira né sdegno» di CCCXL 8 e CCCLX 11, nonché a *Tr. Cup.* I 98 e all'equivalente dantesco «superbia ed ira» del so-

netto *Ne li occhi porta*, 7 (*Vita Nuova* XXI). Thibaut de Champagne parla della *fierté* della *dame*, quale non ebbe né David né Giulio Cesare verso Pompeo, lasciando intravedere il *topos* letterario (*Li rosignous chante tant*, 15-18, 29-35; Santagata).

Il mio adversario in cui veder solete
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora,
colle non sue bellezze v'innamora
piú che 'n guisa mortal soavi et liete.

Per consiglio di lui, donna, m'avete
scacciato del mio dolce albergo fora:
misero exilio, avegna ch'i' non fôra
d'abitar degno ove voi sola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
non devea specchio farvi per mio danno,
a voi stessa piacendo, aspra et superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo et quel corso ad un termino vanno,
benché di sí bel fior sia indegna l'erba.

Sonetto riunito in coppia con l'adiacente XLVI, entrambi sul tema dello specchio dove la donna narcisisticamente si contempla, isolata da tutto; contemplazione che genera l'isolamento simmetrico, anzi il miserevole esilio del poeta-amante (v. 7), allontanato dalla bella donna ed escluso dalla sua visione. Cosí lo specchio, nominato lentamente in ritardo solo nella prima terzina («non devea specchio farvi per mio danno, | a voi stessa piacendo, aspra et superba»), è fin dall'inizio un nemico, il cupo *adversario* incombente sul testo, mortalmente raddoppiato nei *micidiali specchi* nel secondo elemento del dittico (XLVI 7). All'archetipico mito ovidiano di Narciso, innamorato di sé e del suo doppio riflesso nell'acqua della fonte nelle *Metamorfosi* (III 356-510), sembra dunque intrecciato il tema di Bernart de Ventadorn circa la rivalità tra l'amante e quella pericolosa superficie riflettente; l'*aman dezamat* occitanico vede infatti nel *mirador* o specchio dove si mira la bella un *guerrer*, un nemico armato, il peggiore degli avversari attivi: «Be deuri' aucire | qui anc fetz mirador! | Can be m'o cossire, | no·n ai guerrer peyor. | Ja·l jorn qu'ela·s mire | ni pens de sa valor, | no serai jauzire | de leis ni de s'amor» (*Lancan vei la folha*, 41-48; Carducci), con tutta la perdita di *joi* e con la simile esclusione provocata da una donna prima accogliente («que·m soli' acolhir», v. 16) ora respingente («que tan lonh me lansa», v. 29), come questa del testo *aspra et superba*, compresa «de sa valor», che respinge l'amante lontano da sé («m'avete | scacciato del mio dolce albergo fora», vv. 5-6) per un eccesso d'autocontemplazione. Ancora piú intrigante è Bernart nella canzone *Can vei la lauzeta*, dove l'antica *Narcissi fabella* (*Secr.* II, p. 76) interseca il

tema, anche di Chrétien de Troyes e poi dantesco, degli occhi-specchi di madonna, con un amante-Narciso che si perde nella contemplazione di quello sguardo (*miralh*) che tanto gli piace, «Miralhs, pus me mirei en te, | m'an mort li sospir de preon [sospiri che vengono dal profondo], | c'aissi·m perdei com perdet se | lo bels Narcisus en la fon» (vv. 21-24), e che riflette «une réalité supérieure à lui» speculare alla perfezione della donna crudele (Frappier), come qui lo specchio rimanda una non terrestre *serenitas* (attributo di Dio secondo Agostino contro la *caligo* dell'essere), «bellezze ... | piú che 'n guisa mortal soavi et liete» (prima quartina); bellezze non a caso in contatto anche formale con le «luci beate e liete» della prima *cantilena oculorum*, equivalenti ai raggianti «occhi sopra 'l mortal corso sereni» d'una donna severa e irraggiungibile (LXXI 50, 57). Se la 'perdizione' del cantore della *lauzeta* assomiglia ad un *raptus* secondo il 'codice' mistico, intrecciato ad antichi miti classici cambiati di segno (Lazzerini); se l'esclusione dalla *brevis hora* dell'estasi toglie la parola al poeta-amante («De chantar me gic e·m recre»), con probabile influsso sul *silentio* del poeta d'amore incapace di 'leggere' le sublimi cose amorose che la donna vede nello specchio guardando se stessa (prima terzina di XLVI); se Bernart, escluso dal gioco della riflessione nello specchio, ricade nell'oscura infelicità d'un esilio spirituale («e vau m'en, pus ilh no·m rete, | *chaitius, en issilh*, no sai on», vv. 55-56 e 58), dando il modello al *misero exilio* del testo (Poli) nonché alla «morte» come sottrazione di visione di XLVI 14 («mort m'a, e per mort li respon», v. 54); se lo specchio riflette il limite oltre il quale il poeta d'amore non può andare e sta come immagine del rapporto con la materia da scrivere; se tutto questo è vero, è probabile che l'intero dittico risenta del pericoloso e simbolico specchio ventadoriano, dantescamente combinato con la figura di Rachele, che «mai non si smaga | dal suo miraglio» ed è «d'i suoi belli occhi veder vaga», emblema di vita contemplativa (*Purg.* XXVII 104-6; cfr. introduzione a CCVI); quella stessa contemplazione o speculazione avvertibile nella ballata di Dante *Voi che savete*, nella canzone *Le dolci rime* con un'altra donna superba «per suo valore» che «di se stessa s'innamora» (vv. 18-20; *Voi che savete*, 4) e soprattutto accertabile nella prosa del *Convivio*, dove Dante chiosatore di se medesimo mette in chiaro: «essa Filosofia, che è ... amoroso uso di sapienza, se medesima riguarda, quando apparisce la bellezza delli occhi suoi a lei; che altro non è a dire se non che l'anima filosofante non solamente contempla essa veritade, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello» (*Conv.* IV II 18; Contini, introduzione a *Voi che savete* nelle *Rime* di Dante, p. 380). L'ultima terzina fa direttamente appello alla favola ovidiana di Narciso trasformato nel fiore che porta il suo nome: «Certo, se vi rimembra di Narcisso...»; ma anche questo come lo specchio è un fiore simbolico, posto in chiusura a rilanciare il tema di bellezze sovrumane immerse nel tempo irreparabile e non apprezzabili in terra; l'erba indegna «di sí bel fior» (v. 14) sembra infatti una variante interiorizzata del tema paolino del *mundus indignus* (*Hebr* XI 38; cfr. CCLXVIII 24-25, CCCXXV 76-77, CCCLIV 8; Chessa), dove l'*erba* verde, sulla quale posa la bella testa Narciso morente (*Met.* III 502), sta per quel prato che anche altrove metaforizza l'esistenza in fuga («Questa vita terrena è quasi un prato...», XCIX 5; nota a CCCXXXVIII 11), con tutti i suoi splendidi fiori destinati a perire («caducum et mutabilem vite florem», *Fam.* XXIV 1, 10), secondo il motivo della *pulchritudo* terrestre soggetta alla temporalità che apre il sonetto che segue. Sottilmente ovidiano è anche lo sdoppiamento binario, già speculare nel 'libretto' delle *Metamorfosi*, di Narciso perduto nella sua ombra e dell'infelice ninfa Eco, innamorata di Narciso; lui come la donna del testo trasformato in fiore, l'altra, non piú *corpus*, in quella nu-

da «scossa | voce» (XXIII 138-39; *Tr. Cup.* II 49-50) destinata come il poeta a seguire i non raggiungibili *vestigia* dell'amato e a diffondere in solitudine suoni e parole (*Met.* III 356-401).

Il mio adversario è trascritto in terza e ultima posizione sulla facciata 8*v* degli scartafacci da un Petrarca giovane e avignonese, che nel 1336 copia se stesso progettando un possibile *Canzoniere* (Wilkins, *The Making*, pp. 89, 146-47; cfr. XXXIV). Nelle minute il testo non è direttamente associato a *L'oro et le perle* (XLVI), trascritto in fondo alla facciata 7*v* del codice Vat. lat. 3196, di seguito al sonetto *S'io credesse per morte*, col quale condivide una certa tonalità 'petrosa' (cfr. introduzione a XXXVI; sequenze nativamente omogenee XLI-XLIII, LXXVII-LXXVIII, trascritte in queste antiche carte prima del 4 novembre 1336, 7*r* e 8*r*). Di fatto i due testi, consecutivi nel Libro e complementari per il messaggio, sono però stilisticamente divergenti; anche il *ductus* grafico di questo *corpus* antico di rime autografe non è del tutto uniforme, con il sonetto XLVI, scritto per ultimo in 7*v*, segnato da una certa «trascuratezza grafica» che lo isola su quella stessa facciata e lo avvicina alla scrittura di *Solo et pensoso* (XXXV, c. 10*v*; Rafti, *Alle origini*, pp. 202-9). Tanto dunque *L'oro et le perle*, secondo elemento del dittico attuale, è impostato su un registro marcato da rime difficili in *-anchi* e in *-ecchi* di tonalità 'aspra', tanto il primo è di stile 'tenue' con rime usuali, anche se la prima quartina mescola i toni, sommando tessere estranianti («Il mio avversario...», emergente in quanto *specchio* al v. 10; «colle non sue bellezze v'innamora») a versi «liquidi» (Contini) che assommano tutto il petrarchismo di Petrarca: «piú che 'n guisa mortal soavi et liete» (v. 4). Il contatto dei due sonetti degli specchi sembra dunque dedotto dall'autore *après coup* come variazione tematica, sincronica solo idealmente, prelevando da due serie di diversa accezione stilistica. Il legame formale di collegamento nell'assetto finale è comunque assicurato dal fragile *fior* tematico in chiusura di questo testo che si dilata in apertura di XLVI, «L'oro et le perle e i fior'...», per di piú collocato alla scadenza dei due primi emistichi settenari; all'estremo dei due sonetti è altresí vitale la polarità semantica di *principio* e di *termino* (XLVI 14, v. 13), *principium et finis* d'una breve parabola negativa.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE.

BIBLIOGRAFIA: Rima, *Lo specchio e il suo enigma*, pp. 27-29, 57-58; Poli, *Bernart de Ventadorn*, pp. 27-31; Lazzerini, *Allodetta*, pp. 172-77.

1. *mio adversario*: lo specchio (v. 10), il temibile nemico raddoppiato nei *micidiali specchi* del sonetto *L'oro et le perle*, XLVI 12-14; cfr. LXII 8, CVII 13, CXXXVI 11, nota a CCCLX 76.

2. *gli occhi vostri ... 'l ciel honora*: rinvio interno al sonetto 'in morte' che appunto comincia «Ripensando a quel, ch'oggi 'l cielo honora, | soave sguardo» (CCCXLIII 1-2); la stessa clausola finale di verso in XXXVII 110. Tema medievale di Amore che, attraverso la riflessione degli sguardi, prende sede nel cuore, trobadorico e stilnovistico; come in Dante nel sonetto della *Vita Nuova* «Ne li occhi porta la mia donna Amore» (XXI).

3. *non sue bellezze*: perché bellezze riflesse, appartenenti alla *domina* della situazione, alla quale il testo è indirizzato. Anticipo del tema di Narciso innamorato della sua ombra nell'ultima terzina, secondo Ovidio, *Met.* III 434-35: «Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est. | *Nil habet* ista *sui*» (Zingarelli); sdoppiamento iterato alla fine dell'episodio, quando la morte chiude quegli occhi che continuano a guardare la bellezza riflessa del giovane: «lumina mors clausit *domini* mirantia *formam*» (*Met.* III 503). Simili le «non proprie ricchezze» di

CCVII 17. *v'innamora*: il tema dello specchio associato a quello degli occhi come sede di Amore rinvia strettamente alla terza canzone del *Convivio*, *Le dolci rime*, 18-20: «chiamo quel signore | ch'a la mia donna ne li occhi dimora, | per ch'ella di sé stessa s'innamora», che Dante spiega in chiave di sovrasensi nel passo citato di *Conv*. IV II 18; lo stesso motivo narcisistico nella ballata dantesca *Voi che savete*, dove una «donna disdegnosa» (qui «aspra et superba», v. 11; con «atti disdegnosi e feri» nella canzone *Le dolci rime*, v. 5) similmente cela agli altri i suoi occhi «per vederli per sé quando le piace», con l'importante chiosa allegorica di *Conv*. III XV 19-20, per cui Contini richiama anche il motivo iconografico di Prudenza allo specchio. Controcanto interno di questo verso in CCCXIX 11: «di sue bellezze ognor piú m'innamora».

4. *piú che 'n guisa mortal*: in modo sovrumano, forse angelico, se si può scorgere una tensione con l'infernale *adversario* del v. 1; cfr. LXXI 50, CCLXXXII 4. *soavi et liete*: apposizione di «(non sue) bellezze» (iperbato), con binomio aggettivale antitetico ad *aspra et superba* del v. 11; cfr. CLXXXI 8. Similmente connotati gli occhi *micidiali* della donna bella e «lieta» di Dante nella canzone *E' m'incresce di me*, 10-13: «Oïmè, quanto piani, | soavi e dolci ver' me si levaro | quand'elli incominciaro | la morte mia...» Rima ricca con *solete*.

5-6. *di lui*: dello specchio (v. 1). *m'avete | scacciato ... fora*: *enjambement* che accompagna l'esilio, subito ribadito dalla frattura sintattica dei vv. 7-8, *fôra | d'abitar*; il turbamento della situazione è ancora segnalato dalla rima equivoca a contatto di *fora*, prima avverbio e poi verbo. Probabile eco della canzone di Dante *E' m'incresce di me*, dove occhi che uccidono, *occhi micidiali* (vv. 7 e 49) anticipatori dei *micidiali specchi* di XLVI 7, cacciano l'anima in esilio: «Innamorata se ne va piangendo | *fora* di questa vita | la sconsolata, ché la caccia Amore | ... Amor, che *fuor* d'esto mondo la caccia | ... | Vanne, misera *fuor*, vattene omai» (nelle stanze centrali terza e quarta). *scacciato ... fora*: esiliato, con altro iperbato. *del mio dolce albergo*: cioè dal ricetto del vostro cuore (*dolze* degli scartafacci è forma antica diffusa sicilianeggiante). Altro tema pre-petrarchesco del dimorare nel cuore della donna, per cui XXI 9-10; cfr. XXXVII 110-12, CCLI 13.

7-8. *misero exilio*: variante dell'«exilio infelice» del sonetto *Mille fiate*, nella medesima situazione (cfr. nota a XXI 10, XXXVII 37); *exilio*, alla clausola interna del primo emistichio quinario, ripercuote fonicamente *consiglio* del v. 5, in rapporto logico di causa-effetto. *avegna ... sola siete*: sebbene io non sarei (*fôra*) degno d'abitare dove non ci siete che voi (con altro iperbato in tessuto allitterante). Interpretazione che s'appoggia al solipsismo (positivo) del sonetto che segue: «veggendo in voi finir vostro desio» (XLVI 11), laddove Castelvetro spiega: «sola degna d'abitare», seguito dai commentatori, ma con la giusta riserva del Tassoni: «ove voi sola siete degna d'abitare, come degna amante di voi medesima»; Leopardi: «in quel cuore dove non è altri che voi» (insomma *siete* vicarieggia *abitar*: dove voi sola abitate). Santagata richiama *Mt* VIII 8: «Domine non sum dignus ut intres sub tectum meum». La soluzione primitiva scritta negli scartafacci per l'attacco del v. 8 è *degno d'abitar*, con soluzione 'prosastica' sincronicamente corretta nel rigo.

9. *Ma s'io*: lo stesso stacco tra fronte e sirma che caratterizza il sonetto che precede, «Ma voi...», XLIV 9. *v'era*: nel cuore, con ripresa allitterante di *ove voi* alla fine delle quartine, v. 8. *saldi chiovi*: chiodi robusti, che rimandano bisticciando alle «salde ... chiavi» nel cuore del sonetto CLV 12. Sempre metaforici i chiodi danteschi di *Purg*. VIII 136-38: «che cotesta cortese oppinïone | ti fia chiavata in mezzo de la testa | con maggior chiovi che d'altrui sermone» (Carducci). *fisso*: fissato (participio forte).

10-11. *devea*: avrebbe dovuto. *a voi stessa piacendo*: innamorata di voi stessa. Implicazione col secondo elemento del dittico degli specchi, «che 'n vagheggiar *voi stessa* avete stanchi» (XLVI 8; cfr. nota a CCLXIV 108). Per il tema della bella donna allo specchio Scarano richiama anche Ovidio, *Am.* II XVII 11-13, nonché la canzone *Si com celui c'a pro* di Pons de Capdoill (*Fonti*, p. 301); per la donna-specchio come figura 'contemplativa' Lucia Lazzerini cita il romanzo *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes (vv. 439-41) e la dama Oiseuse del *Roman de la Rose*: «En sa main tint .i. moroir» (v. 557); al fondo lo «speculum sine macula Dei» di *Sap* VII 26 (cfr. nota a CCCXII 11). *aspra et superba*: forse un'eco della *dura superbia* del delicato e intangibile Narciso ovidiano, «fuit in tenera tam dura superbia forma» (*Met.* III 354).

12. *se vi rimembra*: richiamo all'*auctoritas* ovidiana del mito di Narciso, che innamorato della sua bellezza riflessa nell'acqua si strugge fino alla morte, trasformato in fiore, «nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem | inveniunt foliis medium cingentibus albis» (*Met.* III 509-10); quel narciso gemma di primavera evocata da Claudiano nel *De raptu Proserpinae* (II 131-36), con una mescolanza di candore e di giallo-oro che anticipa il cromatismo iniziale del sonetto che segue nel Libro «L'oro et le perle e i fior' ... bianchi». Stretto contatto ovidiano ad altro effetto anche in *Tr. Cup.* II 145-50: «ivi il vano amador che la sua propia | bellezza desiando fu distrutto, | povero sol per troppa averne copia [«Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit», *Met.* III 466], | ché divenne un bel fior senza alcun frutto; | e quella che, lui amando, ignuda voce | fecesi...»; cfr. *Epyst.* I 4, 31-33; anche il sonetto attribuito a Petrarca *Lasso, com'io*, 12-14: «Signor, fa' vaga lei del suo bel viso | da poi che fuor di sé non sente ardore, | rinnova in lei l'esempio di Narciso» (Solerti, LXXXV). Per la diffusione del *topos* del Narciso-amante, oitanica, occitanica e italiana, si veda la nota di Menichetti al sonetto di Chiaro Davanzati *Come Narcissi, in sua spera mirando* (*Rime*, p. 244); R. Crespo, *Narciso nella lirica italiana del Duecento*, in SFI, XLVII (1989), pp. 5-10; anche J. Frappier, *Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, in *Histoire, mythe et symboles*, Genève 1976.

13. *questo e quel ... vanno*: questo vostro percorso e quello di Narciso conducono ad un medesimo fine; cfr. *Tr. Mor.* I 36: «e di tua vita il termine non sai»; *Purg.* XX 39: «di quella vita ch'al termine vola». La forma etimologica *termino* della vulgata, contro il semidotto *termine* delle minute (in italiano vincente, nella serie di *limine* e del toscano *vermine*, ecc.) non sembra avere connotazione dialettale; ma per alcuni è imputabile al copista ravennate (Chiòrboli, e M. Vitale, *Noterella petrarchesca*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LII (1999), 1, pp. 245-47; *Lingua del Canzoniere*, pp. 150 e 534, dove è citata la forma *termino* del pistoiese canzoniere Palatino per una canzone di Pier della Vigna, *Amando con fin core*, P 14, vv. 24-25: «termino di morte corporale», ecc.).

14. *indegna*: aggettivo speculare a *non ... degno* dei vv. 7-8; nelle minute la forma *endegna*. La chiusa si riconnette cosí alla fine delle quartine, sottolineata dalla doppia limitazione di *benché* e *avegna ch(e)*, v. 7.

XLVI

L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi.

Però i dí miei fien lagrimosi et manchi,
ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi:
ma piú ne colpo i micidiali specchi,
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silentio al signor mio,
che per me vi pregava, ond'ei si tacque,
veggendo in voi finir vostro desio;

questi fuor fabbricati sopra l'acque
d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio,
onde 'l principio de mia morte nacque.

Nel cuore del testo è il motivo della donna in contemplazione di sé, assorta ~~nel pericoloso~~ *miralh* del sonetto precedente, positivo per lei che vede la *pulchritudo* (XLV 1-4), ma negativo per il poeta-amante avvolto nell'enigma di quello specchio che è nemico tra i nemici possibili, causa d'esilio, quindi colpevole e anzi assassino: «ma piú ne colpo i micidiali specchi, | che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi» (vv. 7-8). Questo il tema comune ai due episodi contigui e interagenti, dove i *micidiali specchi* s'intrecciano con i temibili occhi della donna bella e «lieta» di Dante nella canzone *E' m'incresce di me*, velata ispiratrice d'una «passïon nova» per la quale Amore (alleato) non basta piú: «e alza li occhi micidiali, e grida...» (v. 49), con tutta l'ambiguità già dantesca d'un rapporto con una donna troppo distante per essere raggiunta. Il sonetto si apre invece soavemente con il delicato cromatismo di oro e perle, di fiori candidi e vermigli, cioè con una doppia coppia di sostanze coordinate, emblematiche, luoghi comuni delle bellezze della donna del Libro (CXXVI 48, CXXVII 71), adibiti ad insinuare un'ipotesi di temporalità sul primaverile incantesimo inalterabile allo specchio, con quei fiori che l'inverno «devria far languidi et secchi» e che invece ricadono sul destino e sul tempo del poeta-amante, reso cosí piú breve e piú amaro: «i dí miei fien lagrimosi et manchi» (v. 5). Con simile andamento doppiamente binario si apre il sonetto disperso *L'oro, le perle e i bei fioretti e l'erba*, tràdito dalla membrana A dell'apografo Casanatense 924 (a torto escluso da Laura Paolino dal novero delle *Rime estravaganti*), dove tutto il testo è congruente all'*incipit*, continuando in lode del corpo di madonna, sentito come al solito analiticamen-

te e a brani (Solerti, XII). Qui l'andamento è anomalo nel quadro; quelle tali sostanze d'incanto annoverate nel primo verso sono súbito alterate nella loro essenza, scombinate in funzionalità, e anche l'oro e le perle diventano, per zeugma cruento, spine letali e triboli nella carne dell'amante non meno dei fiori taglienti irrigiditi dal gelo. Se tali spine piene di veleno, i «velenosi stecchi» iniziali (v. 3), sono una trasposizione evidente e quasi-traduzione degli «stecchi con tòsco» della selva dei suicidi dell'*Inferno* dantesco (XIII 6), anche il verso d'apertura della seconda quartina «Però i dí miei *fien* lagrimosi et *manchi*» allude fonicamente al medesimo luogo: «li pensier c'hai *si faran* tutti *monchi*» (*Inf.* XIII 30), con una persistenza di timbri accompagnata dalla posizione del futuro all'inizio dei due secondi emistichi settenari. Questi stilemi 'aspri' immergono quindi in una situazione d'estraniamento che avvicina il testo ai due che lo accompagnano sulla stessa facciata del Codice degli scartafacci (c. 7*v*): *L'arbor gentil*, con la stessa parola unitiva *secchi* (verbo, in clausola interna nel verso finale; qui v. 2) dentro l'innaturale maledizione del lauro (LX 12-14), e *S'io credesse per morte essere scarco* (XXXVI), col tema similmente contro natura del suicidio come memoria estrema del canto di Pier della Vigna. Nell'organizzazione progredita dei *Fragmenta* l'autore ha evidentemente frantumato la combinazione tonalmente rilevata della primitiva sequenza LX-XXXVI-XLVI copiata sulla carta 7*v* delle minute nel 1336 prima di novembre, optando poi per una giustapposizione tematica al servizio di un'ambigua donna allo specchio in sapiente chiaroscuro. Resta il fatto che *L'oro et le perle* si capirebbe meno senza la vicinanza fisica con il sonetto XLV e «l'acque | d'abisso», nelle quali il testo sprofonda in chiusura, sarebbero piú opache senza l'immagine sottostante della pericolosa fonte dove si perde Narciso (cfr. introduzione a XLV).

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD. Rime biconsonantiche di timbro 'aspro' in AB, *-anchi*, *-ecchi*, in parte assonanti e consonanti con D, *-acque*.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 97-104.

1. *oro ... perle*: emblemi costanti della bellezza della donna, ornamenti e sostanze metaforiche intessute in quel laccio abbagliante che cattura l'amante, come nell'attacco di CLXXXI, «Amor fra l'erbe una leggiadra rete | d'oro et di perle tese...». *fior' vermigli ... bianchi*: probabilmente rose, in base al corteo di sostanze del sonetto *Onde tolse* CCXX, *oro, rose, perle*, dove le rose celano un'antitesi almeno virtuale con simili *spine* (CCXX 2), qui 'aspri' *stecchi* (v. 3); cfr. CXXVII 71; *Afr.* V 46-48, nel quadro della tradizionale *descriptio mulieris* applicata alla bellezza di Sofonisba. Tessera probabilmente allusiva a Bernart de Ventadorn, che fonde fiori policromi, inverno e gelo come sintomo di 'snaturamento' sentimentale: «neus m'es flors blanch'e vermelha | et iverns calenda maya...» (*Ara no vei luzir*, 12-13), «Flor blancha, vermelh' e groya | me par la frejura...» (*Tant ai mo cor*, 3-4).

2. *languidi*: deboli, malati, e quindi inefficienti a sedurre e a ferire; «languidi et secchi» dovrebbero essere i fiori («'l verno devria far») ma non sono, anzi l'inverno aumenta la loro vitalità negativa; anche l'oro e le perle, che nell'inverno della vita e della memoria perdono splendore, sono assimilati per zeugma ai fiori pungenti «languidi et secchi». In altre parole: è inverno gelato, ma Amore alleato non abbandona l'amante, secondo il tema 'petroso' della canzone dantesca *Io son venuto*, 46-50: «e tanto è la stagion forte ed acerba | c'ha morti li fioretti per le piagge, | li quai non poten tollerar la brina: | e la *crudele spina* | però Amor di cor non la mi tragge».

3. *acerbi*: provvisti d'una *asperitas* e vivacità negativa, in antitesi al messaggio della coppia *languidi et secchi*, v. 2. *velenosi stecchi*: spine velenose; forse somma mnemonica della «crudele spina» nella situazione di *Io son venuto* (v. 49) con «gli stecchi con tòsco» di *Inf.* XIII 6, piú lo «stecco d'Amor» d'un sonetto di Dante a Cino (*Degno fa voi*, 4), corrispondente alla «mala spina» del proponente in situazione d'amore doloroso; cfr. nota a CLXVI 8; CCXIV 25.

4. *provo*: sento. *per lo petto ... fianchi*: come un cilicio sulla carne nuda (un 'martirio' in certo qual modo implicato con quei *saldi chiovi* che crocifiggono l'amante nel testo che precede, XLV 9). Nella prima stesura degli scartafacci la lezione *ch'io provo notte et giorno per li fianchi*, sostituita nell'infrarigo; l'eliminazione della temporalità (cfr. CCLXVI 8), già presente nei *dí miei* del v. 5, comporta il raddoppio della formula *per li fianchi* che estende la superficie della sofferenza in un gran cumulo allitterante di legamento tra le quartine, *provo per ... petto ... per ... Però...*

5. *Però*: perciò. *i dí miei*: i giorni della mia vita; cfr. CCCXIX 1. *fien ... manchi*: saranno scorciati, piú brevi e dolorosi.

6. *ché gran duol ... 'nvecchi*: perché è raro che un grande dolore diventi vecchio (insieme a colui che lo porta, secondo l'annuncio dei giorni *manchi* e abbreviati del v. 5). Citazione tradotta d'una sentenza di Epicuro riferita da Seneca a Lucilio, *Epist.* XXX 14: «nullum enim dolorem longum esse qui magnus est» (Castelvetro).

7. *ne colpo*: incolpo di ciò. Nelle minute in corrispondenza *ne 'ncolpo*. *micidiali specchi*: specchi che uccidono (in significato etimologico, che va con *omicidio*), portatori della morte evocata in chiusura, v. 14; «occhi che m'ancidono» anche nella canzone dantesca *Amor, da che convien*, 45; *E' m'incresce di me*, 49; «micidiale e latra» è la Pietra insensibile di Dante, *Cosí nel mio parlar*, 58; cfr. introduzione a XLV; CXXXVI 11. Tema anche di Sordello, che su modello ventadoriano odia gli specchi: «Miralz asir, quar trop mi son nosen | ... | tan mi ten vil e tan si ten en car, | quar viu de pretz e de beutat ses par» (*Atretan dei ben chantar finamem*, 25-32).

8. *che 'n vagheggiar ... stanchi*: specchi che avete stancati, consumati [*stanchi*, participio forte], a forza di desiderare voi stessa, «a voi stessa piacendo» (XLV 11 e tema del *desio* solipsistico del v. 11; cfr. CCXII 5).

9. *Questi*: gli specchi *micidiali* e incantati, che predispongono a un destino di dolore, verso il quale il poeta si ribella mediante la maledizione finale del sonetto LX, primitivamente contiguo in altra associazione, e qui piú ambiguamente mediante l'ipotesi di ornamenti non piú vincolanti ma «languidi et secchi», v. 2. Per la cupa anafora delle terzine, si veda in parallelo la situazione del sonetto LXXV, dove *Questi ... questi* sono gli occhi «colle faville accese» di *midons*, inglobati in due versi similari ad attacco dei due piedi della sirma. *poser silentio*: silenzio come effetto dell'esclusione dall'estasi contemplativa, per cui il poeta d'amore non ha parole adeguate e tace (v. 10), come deliberatamente Bernart de Ventadorn, «De chantar me gic e·m recre» (*Can vei la lauzeta*, 59; cfr. introduzione a XLV). «Maniera presa da Dante», *Par.* V 89 e XV 4 (Castelvetro); cfr. CCLXXXIII 6. *signor mio*: Amore, evocato in apertura del primo elemento del dittico degli specchi come contemplante e raddoppio di sé (XLV 1-3); cfr. LXV 3-4, LXXV 10, CXL 12, CLXXXIX 4, CCCLX 1.

10. *per me vi pregava*: funzione mediatrice del personaggio Amore, con tessera antica dentro un sonetto straordinariamente innovativo all'interno dello stesso quadro petrarchesco. *ond'ei*: negli scartafacci la forma *ond'el*, scritta nell'interlinea a sostituzione d'una precedente lezione abrasa (e illeggibile). *si tac-*

que: verbo medio d'intensa partecipazione del soggetto all'azione. La marcata allitterazione *silentio* ... *signor* ... *si* ... *desio* s'incrocia con quella finale della prima terzina, v. 11.

11. *veggendo* ... *desio*: vedendo che il vostro amore si esaurisce in voi stessa. Il fonetismo allitterante *veggendo* ... *voi* ... *vostro* echeggia funzionalmente quello del v. 8, *vagheggiar voi* ... *avete*, portatore del medesimo messaggio, implicato con la seconda quartina di XLV.

12-13. *fuor*: furono, in sottile gioco paronomastico con *fior'* iniziale (v. 1), meno avvertibile con la forma *fur* degli scartafacci. *sopra l'acque* | *d'abisso*: sulle rive del Lete, fiume sacro dell'oblivione nell'abisso infernale (Virgilio, *Aen*. VI 713-15 e 748-51), con riferimento alla spada magica di Turno fabbricata dagli dèi e temprata nell'acqua dello Stige, secondo *Aen*. XII 90-91: «ensem quem Dauno ignipotens deus ipse parenti | fecerat et Stygia candentem tinxerat unda» (Carducci). Ma anche verbalmente *l'acque* | *d'abisso*, con arcano *enjambement* di sospensione, rimandano all'*aquam abyssi* di *Is* LI 10 e al *puteum abyssi* di *Apoc* IX 2 (Rima), a quel pozzo fumoso o *fovea tenebrarum* (san Bonaventura) nel quale sprofonda anche Narciso mirandosi nel pericoloso specchio della fonte. Martinelli (*Il Ventoso*, pp. 403, 415) e Pozzi (*Bibbia*, p. 160) rimandano al passo (meno pertinente alla situazione) di *Gn* I 2: «et tenebrae erant super faciem abyssi, et Spiritus Dei ferebatur super aquas». Importante anche il probabile ricordo ovidiano di Narciso nell'Erebo, che continua a contemplare se stesso nell'acqua dello Stige: «Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, | in Stygia spectabat aqua» (*Met*. III 504-5). Per il tipo locativo *sopra l'acque* si veda in parallelo *sovra l'onde* della canzone *Nel dolce tempo* (nota a XXIII 47) nonché *Sovra dure onde* della sestina CCXXXVII 37. *tinti*: intinti, per temprarli, quindi temprati (come una spada), con ricordo verbale di *tinxerat* del passo virgiliano sopra citato; cfr. XXXVI 11; *Tr. Pud*. 68-69: «i dorati suoi strali, accesi in fiamma | d'amorosa beltate e 'n piacer tinti».

14. *onde*: dai quali specchi *micidiali*, portatori di morte, capaci di far sprofondare in un pozzo di tenebre chi resta escluso dalla speculazione dello specchio. L'oscillazione di *ond(e)* ... *onde* dei vv. 10 e 14 accompagna ambiguamente l'anafora distintiva delle terzine. *principio*: in correlazione profonda con la fine e *termino* del sonetto che precede, XLV 13. Un inizio che rinvia al tema degli occhi della canzone di Dante *E' m'incresce di me*, «quand'elli incominciaro | la morte mia...» (vv. 12-13). *morte nacque*: altra sovrapposizione in clausola finale assoluta dei due concetti estremi di nascita e di morte.

Io sentia dentr'al cor già venir meno
gli spirti che da voi ricevon vita;
et perché natural-mente s'aita
contra la morte ogni animal terreno,

largai 'l desio, ch'i' teng'or molto a freno,
et misil per la via quasi smarrita:
però che dí et notte indi m'invita,
et io contra sua voglia altronde 'l meno.

Et mi condusse, vergognoso et tardo,
a riveder gli occhi leggiadri, ond'io
per non esser lor grave assai mi guardo.

Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio
tanta virtute à sol un vostro sguardo;
et poi morrò, s'io non credo al desio.

Sonetto d'un ritorno obbligato, necessario alla sopravvivenza («natural-mente s'aita | contra la morte ogni animal terreno»), strappato alla ragione che spinge alla fuga e lotta contro Amore: fluttua il dominante *desio* (vv. 5 e 14) e «seco non s'accorda» (XLVIII 12). Questo tema della discordanza dell'Io da sé e dall'*ordo naturae* (XLVIII) trova eco prossima nel sonetto XLIX, terzo elemento d'una possibile trinità del malessere, dove la disarmonia diventa una vera inversione dei movimenti vitali ribelli alle loro funzioni, con lingua, occhi e apparato respiratorio che rispondono disordinatamente. Forse i tre testi sono anche cronologicamente vicini, cosí come sono contigui nello spazio del Libro. L'ultimo anello della serie *Perch'io t'abbia*, datato 'Capranica, 13 febbraio 1337' negli scartafacci, potrà allora essere il primo immaginato, sparso foglio di viaggio scritto nelle terre di Orso dell'Anguillara e poi associato a documenti poetici del ritorno, cosí come il sonetto a Orso XXXVIII (certo Capranica) è giustapposto a XXXIX (probabilmente Avignone). La fusione di questo sonetto con il seguente *Se mai foco* sembra di fatto organica, come nelle serie documentate dei sonetti 'meteorologici' XLI-XLIII o nel ciclo dell'Aura (introduzione a CXCIV), tanto per il rapporto compensativo sul tema d'un *desio* disarmonico quanto per lo slittamento di rime e di parole in rima dall'uno all'altro: *tardo*, *guardo* e *sguardo* (vv. 9, 11 e 13), *guarda* e *tarda* (XLVIII 11 e 14); parole che richiamano l'abbagliante fulgore della donna-sole («e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda», XLVIII 11), per la quale il desiderio senza freni viene quasi impedito dalla sua stessa forza, e perciò lento è il movimento d'allontanamento

(«et per troppo spronar la fuga è tarda», XLVIII 14) cosí come è lento il passo del ritorno, «Et mi condusse, vergognoso et tardo, | a riveder gli occhi leggiadri...» (vv. 9-10).

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD, come XLVI.

BIBLIOGRAFIA: Tonelli, *Cultura medica*, pp. 5-23, con riguardo anche ai sonetti XLVIII e XLIX.

1. *sentia ... venir meno*: con la stessa perdita e sottrazione di vita della canzone XXIII 116, «sentí' me tutto venir meno» e del sonetto CLXXXIV 9, «Cosí lo spirto d'or in or vèn meno | a quelle belle care membra...»; XXXVII 85.

2. *gli spirti*: gli spiriti che presiedono ad ogni operazione vitale. «In corpore omnis animalis est corpus subtile quod vocatur spiritus ... Est igitur instrumentum animae directum ad omnes operationes eius ... et est vehiculum vitae et omnium operationum vitae, quae est ab anima, et omnium virtutum eius» (Alberto Magno, citato da Contini nelle note a Cavalcanti, *Deh, spiriti miei*, PD II 497; cfr. nota a XVII 9). Situazione iniziale dantesca, *Spesse fiate*, 7-8: «campami un spirto vivo solamente, | e que' riman perché di voi ragiona...» (*Vita Nuova* XVI; Tonelli). *ricevon vita*: come nel luogo parallelo del sonetto *Da' piú belli occhi*, «da la persona fatta in paradiso, | prendean vita i miei spirti» (nota a CCCXLVIII 9).

3. *natural-mente*: secondo natura, cfr. XXVIII 50; *incipit* della canzone attribuita a Cino, «Naturalmente ogni animale ha vita | ... | lo qual, se con vertute non s'aita | d'aver eterna vista, | Morte, come non fosse, lo dilegua» (Santagata); anche nella prosa di *Conv.* I 1 1: «tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere ... tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti». Il trattino è introdotto a scomporre gli avverbi in *-mente* «in una combinazione prosodica: quando il suffisso sia preceduto dal sesto accento dell'endecasillabo» (Contini, *Nota al testo*, p. 309), come in XXVIII 50 e CCXIII 13. *s'aita*: si difende.

4. *animal terreno*: essere animato che vive sulla terra; «A qualunque animale alberga in terra» (XXII 1); «li animai che sono in terra» (*Inf.* II 2), secondo il tema di VIII 5-6.

5. *largai ... freno*: lasciai libero corso al desiderio, che ora invece tengo a freno. È la metafora della passione amorosa come cavallo indomito del sonetto *Sí travïato è 'l folle mi' desio* (VI); nello stesso campo semantico *freno*, *misil per via*, *'l meno*, e nel sonetto che segue, per ripercussione e continuità, *sfrenato*, *spronar* (XVLIII 13-14). Per la forma del verbo cfr. XVII 12.

6. *misil*: lo rimisi, lo inviai, come il desio-destriere di VI 5-6, «l'envio | per la secura strada» (lí della fuga, qui del ritorno). *via quasi smarrita*: per la discordanza tra *desio* e volontà, come è subito enunciato alla fine delle quartine, vv. 7-8; simile via *quasi smarrita*, in clausola finale di verso sulle soglie del Libro, VII 3; CV 12; *Inf.* I 3.

7. *però che*: perché. *dí et notte*: formula temporale (salmistica) dell'*inquietudo animi*, per cui cfr. note a XXXVII 64, L 62, LXXIV 8, CVII 6, CXII 14 ecc., nonché la variante degli scartafacci segnalata per XLVI 4. *indi*: per quella via, quasi smarrita per la fluttuazione dei sentimenti contrastanti. Rima ricca di *invita* con *vita*.

8. *contra sua voglia ... 'l meno*: altro richiamo interno al cavallo del sonetto VI, «che mal mio grado ... mi trasporta», sia pure in situazione rovesciata; ma dopo «Et mi condusse...» ad attacco delle terzine, con opposizione a contatto di due volontà opposte, spartite tra fronte e sirma. *altronde*: da un'altra parte, in opposizione a *indi*, v. 7. Rima equivoca del verbo *meno* col v. 1.

9. *tardo*: con quella lentezza annunciata nella stessa posizione ad attacco delle

terzine del sonetto *Io temo sí*, «Dunque s'a veder voi tardo mi volsi | per non ravvicinarmi a chi mi strugge» (cfr. nota a XXXIX 9), ripresa in chiusura di questa microsequenza, «la fuga è tarda» (XLVIII 14, con la stessa rima delle terzine). In *vergognoso* un anticipo della *vergogna* del terzo elemento della serie, XLIX 4.

10. *occhi leggiadri*: in sottile antitesi etimologica alla *gravitas* e pesantezza del poeta-amante (*grave*, v. 11, cfr. nota a XIII 12); gli stessi «Occhi leggiadri dove Amor fa nido» della prima *cantilena oculorum* (LXXI 7) e di CXLIX 4. *ond(e)*: dai quali occhi.

11. *grave*: di peso, molesto; «temendo no 'l mio dir li fosse grave» (*Inf.* III 80). Carducci rinvia al tema d'un sonetto di Cino, *Io prego, donna mia*, 12-14: «ma standomi cosí, pur ch'io non moia, | verrò di rado in loco | che de lo mio veder vi faccia noia», nonché al precetto ovidiano, *Ars am.* I 718: «lenius instando taedia tolle tui». *assai mi guardo*: mi astengo il piú possibile, cerco di schivare quegli occhi per non molestare (concetto corrispondente a «ch'i' teng'or molto a freno» delle quartine, v. 5).

12-13. *Vivrommi*: verbo medio, come in XXXVII 32 (enclisi pronominale per la *lex* Tobler-Mussafia). *un tempo*: per qualche tempo. *ch'al viver mio ... sguardo*: poiché un solo vostro sguardo ha tanto potere sulla mia vita (tema lirico, trobadorico e stilnovistico). Insistenza finale del *viver* a ripresa di *vita* iniziale (v. 2, *adnominatio*) e rima derivativa *sguardo-guardo*; notabile l'allitterazione in chiusura *Vivrommi ... viver ... virtute ... vostro*.

14. *s'io*: movimento ipotetico di collegamento col testo che segue, «Se mai foco...» (XLVIII 1). *credo*: «ubidisco» (Daniello, Gesualdo, Castelvetro), dò retta, mi affido; cfr. LXXX 6, CCLXIV 94.

XLVIII

Se mai foco per foco non si spense,
né fiume fu già mai secco per pioggia,
ma sempre l'un per l'altro simil poggia,
et spesso l'un contrario l'altro accense,

Amor, tu che ' pensier' nostri dispense,
al qual un'alma in duo corpi s'appoggia,
perché fai in lei con disusata foggia
men per molto voler le voglie intense?

Forse sí come 'l Nil d'alto caggendo
col gran suono i vicin' d'intorno assorda,
e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda,

cosí 'l desio che seco non s'accorda,
ne lo sfrenato obiecto vien perdendo,
et per troppo spronar la fuga è tarda.

Sonetto con «belle e filosofice ragioni» (Daniello) rivolto ad Amore, che come madonna crea discordanza nell'anima (XLVII). La lacerazione dell'Io e del «desio che seco non s'accorda» (v. 12) è messa a confronto con l'*ordo naturae*, come nella sestina *A qualunque animale* (XXII) e nella vicina canzone *Ne la stagion* (L); in natura gli elementi simili sommandosi crescono (acqua) o divampano (fuoco) e anche i contrari spesso si potenziano nello scontro (prima quartina); nella dimensione dell'Io, con «disusata foggia» rispetto alle leggi di natura, il desiderio piú acceso («voglie intense») s'annulla nell'eccesso di volontà (seconda quartina). Le terzine, strettamente fuse in un unico periodo comparativo («Forse sí come 'l Nil ... | cosí 'l desio...»), ristabiliscono una qualche armonia, insinuando, mediante il solito *Forse* petrarchesco di discrezione, che l'Io è impedito e quasi paralizzato come chi resta sordo per il gran fragore delle cascate (ancora acqua, ancora fiumi, v. 2) o come chi resta abbagliato nell'intento di sostenere con lo sguardo il fulgore del sole (ancora fuoco, v. 1), secondo i temi (contemplativi) del sonetto *Son animali* XIX. La forte implicazione col sonetto che precede *Io sentia dentr'al cor* è segnata dalla costanza di rime e di parole in rima nelle terzine (cfr. introduzione a XLVII), mentre l'*asperitas* dantesca delle rime delle quartine, ricche e in rapporto paronomastico (*pioggia*, *poggia*, *s'appoggia*), accompagna l'asprezza dei sentimenti conflittuali.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE. Consonanza di D con E, *-orda*, *-arda*; D assonante con B, *-orda*, *-oggia*.

1. *foco per foco*: con *per* causale, come ai vv. 2, 3, 8, 14. Tema di fisica naturale, contraddetto in episodi eccezionali, come in Ovidio il fuoco del Sole spenge l'incendio del carro di Fetonte: «saevis compescuit ignibus ignes» (*Met.* II 313; *Trist.* IV III 65; Velli) o in Giacomo da Lentini, tra i paradossi di Amore: «lo foco donde ardea stutò ['spense'] con foco» (*A l'aire claro*, 11; Trovato).

2. *né fiume ... secco*: richiama i *flumina sicca* d'un *adynaton* virgiliano nell'Ecloga VII 56.

3-4. *ma sempre ... accense*: «ma sempre che a una qualsivoglia cosa si aggiunge una sua simile, quella cresce [*poggia*]: anzi spesse volte una cosa è accresciuta eziandio da un'altra cosa che le è contraria, come per esempio il fuoco, versandovi su certi liquori, maggiormente si accende» (Leopardi). Il verbo *poggia* è ricorrente gallicismo filtrato da Dante 'petroso', come in X 8 (sempre in rima con *pioggia* e *s'appoggia*) e in XXIII 165 (sarà da osservare che tutto il primo 'piede' del congedo-sirma della canzone XXIII ha le stesse parole-rima di questa prima quartina: *pioggia, spense, accense, poggia*, vv. 162-65). Castelvetro ricorda Plinio, «Calx aqua accenditur» (*Nat. hist.* XXXIII 30), nonché Agostino, sulla traccia di Plinio nel *De civitate Dei* (XXI IV 3), quando afferma che l'acqua infiamma la calce, trattando del «miraculum calcis» tra stupefacenti fenomeni naturali. *l'un contrario*: opposto a *l'altro simil*, come *l'un* a *l'altro* (chiasmo). *accense*: accese; forma analogica, come in XXIII 164.

5. *pensier' nostri*: gli stessi dolorosi «pensier' nostri», dell'amante e di Amore, nella canzone *Sí è debile il filo*, cfr. nota a XXXVII 61. *dispense*: dispensi, governi.

6. *un'alma ... corpi*: un'anima sola in due corpi distinti. È il concetto dell'amore come virtú unitiva, caro ai cantori dell'amore profano e sacro, discendente dal tema ciceroniano dell'amicizia («qui et se ipse diligit et alterum anquirit, cuius animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus», *De am.* XXI 81) che domina tutto il pensiero medievale, da Giacomo da Lentini a Jacopone nella poesia italiana; cosí il Notaio, *Dal core mi vene*, 133-35: «Sí como | noi - che somo | d'uno core dui», e viceversa, canzonetta adespota del canzoniere Palatino, *A força sono amante*, 28-29 (P 115): «Allora facto fue d'uno cor dui, | e diviso infra noi»; Dante da Maiano, nota al sonetto *Considerando, una amorosa voglia*, v. 12.

7. *in lei*: nell'anima. *con disusata foggia*: in modo insolito, contrario all'esperienza, perché il fuoco aumenta aggiungendo altro fuoco e il fiume cresce per la pioggia (prima quartina).

8. *men per molto ... intense*: le voglie meno intense per troppo volere, il desiderio meno teso per eccesso di desiderio; cfr. CCLVII 2 e in parallelo *Sen.* I 6: «Saepe vehementius tentata succedunt segnius, et nimia voluntas effectum necat» (Carducci). L'iperbato *fai ... | men ... intense* (*meno intensi* come clausola di verso è in CXXII 7) è accompagnato dal gioco etimologico *voler-voglie* e dall'opposizione allitterante *men-molto*.

9-11. *sí come 'l Nil ... e 'l sole abbaglia*: la doppia similitudine è tratta dal *Somnium Scipionis* di Cicerone (*Rep.* VI XVIII): «ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens, quae illum locum adcolit, propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret ... sicut intueri solem adversum nequitis, eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur» (Vellutello). L'eccesso di suono che rende sordi e l'eccesso di luce che rende ciechi serve a dimostrare l'effetto opposto ottenuto dall'eccesso del desiderio (risposta all'interrogativo posto ad Amore nelle quartine). *caggendo*: precipitando

(gerundio rifatto su *caggio*, analogico su *veggio*). *vicin(i)*: abitanti del luogo, cfr. nota a XCII 13. *intorno assorda*: clausola in fin di verso dal fonetismo ridondante (assonanza e consonanza imperfette a contatto *-orno*, *-orda*), speculare al gran fragore delle acque, cfr. introduzione a CXLVIII. *e 'l sole*: e cosí come il sole; coordinazione ellittica con *sí come 'l Nil* all'inizio della prima terzina. Per il tema CCCXXXIX 13-14: «et per aver uom li occhi nel sol fissi, | tanto si vede men quanto piú splende»; CCXII 5-6, introduzione a XIX. *ben fiso ... guarda*: fissamente, con straordinaria intensità, con avverbio cavalcantiano e dantesco in un sintagma di trasgressione, cfr. note a XVII 8, L 64, CXXVII 13, CCCLVI 10, CCCLX 140-41.

12. *'l desio*: lo stesso *desio* tematico del sonetto che precede, XLVII 5, 14. *seco non s'accorda*: il desiderio non s'accorda con se medesimo, perché la sua stessa abbondanza produce diminuzione, laddove il fuoco e l'acqua aumentano per aggiunta di sostanza affine o anche contraria (funzione perennemente contrastiva dell'amata). Altri interpreta *seco* «con lui» *obiecto* (vecchia ipotesi di Giulio Camillo Delminio, già deprecata dal Castelvetro) oppure «con lei» *alma*, v. 6 (Zingarelli); ma la discordanza del desiderio non fa che riprodurre la fluttuazione d'intensità descritta al v. 8, «men per molto voler le voglie intense»; cfr. LIII 90, CLXV 10.

13-14. *ne lo sfrenato ... tarda*: il *desio* diminuisce, cala, nell'atto di perseguire sfrenatamente il suo oggetto, e il suo impeto [o foga, esito popolare di FUGA] per troppo spronare diventa tardo. Risultato d'una frase scorciata, brachilogica, è il sintagma *ne lo sfrenato obiecto*, dove l'aggettivo è giustapposto al sostantivo con ellissi del termine mediano (*sfrenato* tentativo di raggiungere l'*obiecto*). L'interpretazione piú accreditata (e la peggiore) è quella che vede Laura nello *sfrenato obiecto*: «per esser madonna Laura al disio di lui troppo sfrenato obbietto, come a l'umana vista il sole e il Nilo a que' popoli» (Daniello, riproposto dal Carducci); il Bembo (lettera del 5 dicembre 1526 all'arcivescovo teatino Felice Trofino) suggeriva di dare a *obiecto* valore attivo, ma anche il latino *obiectus* (da OBICIO) non può essere che passivo; su questa linea il Chiòrboli («in quel suo sfrenato gettarsi innanzi perde ogni vigore»), con accurato resoconto delle varie interpretazioni antiche.

Perch'io t'abbia guardato di menzogna
a mio podere et honorato assai,
ingrata lingua, già però non m'ài
renduto honor, ma facto ira et vergogna:

ché quando piú 'l tuo aiuto mi bisogna
per dimandar mercede, allor ti stai
sempre piú fredda, et se parole fai,
son imperfecte, et quasi d'uom che sogna.

Lagrime triste, et voi tutte le notti
m'accompagnate, ov'io vorrei star solo,
poi fuggite dinanzi a la mia pace;

et voi sí pronti a darmi angoscia et duolo,
sospiri, allor traete lenti et rotti:
sola la vista mia del cor non tace.

Sonetto che parcellizza il dissidio interiore annunciato nei sonetti XLVII e XLVIII nella forma d'un colloquio indirizzato alle parti di sé piú discordanti, lingua ribelle, occhi molli di lacrime inopportune e respirazione incontrollabile (vv. 3, 9 e 13), incapaci di rappresentare l'unitaria pulsione, e perciò mute (v. 14). Il motivo classico e trobadorico d'una lingua legata e senza suono (vv. 3 e 7) si modella qui sulla *frigida lingua* di Orfeo inabile a far rivivere Euridice (*Georg.* IV 525-26; Castelvetro) e rimette in circuito il ghiaccio paralizzante dell'operazione poetica allorquando la parola non raggiunge la cosa, cosí come enunciato nel sonetto *Vergognando talor* (XX), che appunto comincia con la stessa «vergogna» (v. 4) per emozioni inarticolabili e per strumenti linguistici inadeguati alla perfezione dell'oggetto trattato: «et se parole fai, | son imperfecte, et quasi d'uom che sogna» (vv. 7-8).

Il testo è copiato dall'autore nelle carte degli scartafacci in redazione definitiva, fatte salve alcune varianti formali (Vat. lat. 3196, c. 9*r*), accompagnato dalla postilla: *13 februarii 1337, Capranice*; con ciò l'indicazione dell''occasione', tempo e luogo di composizione, in quella Capranica vicino a Roma che è la terra di capre e di leoni dell'amico-poeta Orso dell'Anguillara, «hospitalitate secundus nemini» (*Fam.* II 13, 1); testo poi incluso nella 'prima raccolta di riferimento', utile al progetto d'un possibile *Canzoniere*, tra febbraio e novembre 1337 (Wilkins, *The Making*, pp. 89-90, 147; Rafti, *Alle origini*, pp. 208, 219-20, cfr. introduzione a XXXIV, XXXVIII, XLVII). Sull'omogenea facciata 9*r* delle minute il testo occupa la posizione centrale tra il sonetto extravagante *Piú volte il*

dí, indirizzato a un amico sconosciuto con altra variante di discordia tra il desiderio di risentire l'aria di Parigi o di ritornare «a l'aere tosco», essendo «servo» prigioniero ad Avignone (Solerti, XVI), e il sonetto *Ben sapeva io*, un altro foglio italiano d'un disperso *cahier de voyage* (cfr. introduzione a LXIX).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, nella gamma ridotta di due sole vocali toniche, *-ó-* ed *-á-*.

1. *Perch(é)*: benché, come in XXXVII 9, LIX 1. *guardato di menzogna*: preservato dal dire il falso. Motivo sapienziale della *lingua coinquinata* e del verbo mendace (*Eccli* LI 7), causa di perdizione; Castelvetro richiama l'epistola di Giacomo III 5-6, Santagata *Prov* XXI 23. Il participio non è accordato col femminile in quanto precede; ma negli scartafacci la coordinazione *guardata ... honorata*, v. 2. Ad inizio di componimento non sarà casuale la ripresa di *mi guardo* e *guarda* di XLVII 11 e XLVIII 11.

2. *a mio podere*: con ogni forza; formula arcaica provenzaleggiante; Chiaro Davanzati, *Non già per gioia*, 4; Dante da Maiano, *Ohi lasso, che tuttor*, 12, ecc.

3. *ingrata lingua*: variante a questo tema (discordanza delle parole, per quanto veritiere, nella rappresentazione dei sentimenti) è nel sonetto CLXX 9-11, con un amante fatto «fioco» da Amore, «Ond'io non poté' mai formar parola | ch'altro che da me stesso fosse intesa», cfr. XX, LXXIII 79-82, CXIX 76-77, CCXXIV 6-7. *già però non*: non per questo. *m'ài*: la frattura logico-sintattica dei vv. 3-4 (*m'ài* | *renduto*, con forte *enjambement* verbale) caratterizza quasi tutto il sonetto, a cominciare dalla divaricazione *guardato ... et honorato* dei vv. 1-2, poi vv. 5-6, 6-7, 9-10, 12-13.

4. *renduto*: restituito, reso in cambio (participio passato arcaico). *honor*: figura di *replicatio* con *honorato* (v. 2), funzionale all'assunto oppositivo. *facto*: provocato; anche qui gli scartafacci registrano la variante *fatta* (grafica e formale) per cui cfr. nota al v. 1; livellamento di *guardato*, *honorato* e *facto* su *renduto*, con effetto di uniformità. *ira*: dolore, accompagnato dall'agostiniano *nodo* di vergogna per una lingua che non sa formulare le sue invocazioni, «il nodo | ch'a la mia lingua era distretto intorno» (nota a CXIX 76-77). La coppia nominale «ira et vergogna» (anche in *Tr. Pud.* 110) corrisponde a «Pudet, piget» della prosa latina (*Secr.* III, p. 184, cfr. nota a XX 1).

5. *quando piú ... mi bisogna*: quando è piú necessario l'aiuto «in tuam invocationem», come dice Agostino quando parla dei *nodi* o vincoli della sua lingua (*Conf.* I IX 14).

6. *dimandar mercede*: invocare pietà (altro tassello arcaico, XXIII 63). *allor*: coordinato a *quando* (v. 5), lo stesso *allor* conclusivo del v. 13. *ti stai*: verbo in forma media.

7. *fredda*: rigida, incapace di articolare; con altra metafora Amore farà l'amante «tremante e fioco» (CLXX 11); Virgilio, *Georg.* IV 525-26: «Eurydicen vox ipsa et *frigida lingua* | a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat» (è il capo divelto di Orfeo che ancora chiama con lingua cadaverica il nome di Euridice). Il motivo lirico delle parole che fuggono dalle labbra, invece di dire la pena del cuore, è diffuso, da Catullo con quella lingua che *torpet* in presenza di Lesbia (LI 6-9) e da Ovidio (*Heroid.* IV 7-8) a Bernart de Ventadorn (*En cossirer et en esmai*, 39-40; Santagata), a Raimon Jordan (*Vas vos soplei*, 5-6) e a Cerveri de Girona (*Dels lays dels auzelos*, 17-24). *parole fai*: se parli; cfr. «non far parola», XXIII 74.

8. *imperfecte*: imperfette quanto al suono, simili alle «voci interrotte» di CCXXIV 6. *e quasi d'uom che sogna*: cioè confuse (quanto al senso). Ricordo

anche verbale della situazione di Dante smarrito davanti a Beatrice, *Purg.* XXXIII 25-33: «Come a color che troppo reverenti | dinanzi a suo maggior parlando sono, | che non traggon la voce viva ai denti, | avvenne a me, che *sanza intero suono* [probabile corrispondenza di contenuto con «son imperfecte»] | incominciai: Madonna ... | Ed ella a me: Da *tema* e da *vergogna* [«ira et vergogna», v. 4] | voglio che tu omai ti disviluppe, | sí che non parli piú *com'om che sogna*» (benissimo ancora Castelvetro). In parallelo: «Ché 'n guisa d'uom che sogna» (CCLXIV 88); *Aen.* XII 908-12. Rima ricca *en écho* di *sogna* con *bisogna*.

9. *Lagrime triste, et voi*: separazione per epifrasi degli elementi costitutivi del vocativo; con procedimento analogo (iperbato) si veda nella seconda terzina: «*et voi* sí pronti ... | sospiri...» Richiamo interno alla «lagrime triste» della canzone XXIII 113.

10. *m'accompagnate*: mi tenete compagnia (Leopardi); cosí in *Fam.* I 4, 10: «illi ... nocturna suspiria, illi semper amoris comites lacrimas instillabat» (De Robertis, *Memoriale*, pp. 101-2); cfr. CCCXI 5: «et tutta notte par che m'accompagne». *ov(e)*: laddove, quando, in funzione avversativa. *vorrei star solo*: tema di solitudine in chiusura del sonetto *Quand'io son tutto vòlto*, «i' desio | che le lagrime mie si spargan sole», nota a XVIII 14.

11. *poi fuggite*: sullo stesso piano di «allor ti stai», v. 6 (lingua) e «allor traete», v. 13 (sospiri). *dinanzi a la mia pace*: davanti a colei che potrebbe rendere pace alla guerra delle lacrime e dei sospiri; ma le lacrime vengono qui meno alla loro funzione di commuovere. Carducci cita Properzio, *El.* I XII 15-16: «Felix, qui potuit praesenti flere puellae; | non nihil aspersis gaudet Amor lacrimis», per altro in situazione di abbandono diversa da questa.

12-13. *et voi*: ripresa di *et voi* (lacrime), per cui vedi nota al v. 9. *darmi angoscia et duolo, | sospiri*: un'eco di Dante, *Li occhi dolenti*, 43, «Dannomi angoscia li sospiri forte» (*Vita Nuova* XXXI; Trovato). *allor*: ripresa di «allor ti stai», v. 6. *traete*: uscite fuori, quasi soffiando; *trarre* è detto del vento (Dante, *Lo doloroso amor*, 21: «E allor non trarrà sí poco vento | che non mi meni sí ch'io cadrò freddo»; Lauda di Santo Ranieri Pisano [«Revue des Langues Romanes», LXXXVI (1982), p. 97], v. 105: «Allora un vento trasse»; *Decameron* V 2, 13, ecc.). *lenti*: in opposizione a *pronti* (v. 12) e con quella lentezza che accompagna la discordanza dei sonetti XLVII 9 e XLVIII 14. *rotti*: interrotti, spezzati, come in Dante, *Donna pietosa*, 15-16, «Era la voce mia sí dolorosa | e rotta sí da l'angoscia del pianto» (*Vita Nuova* XXIII).

14. *sola la vista mia*: soltanto il mio aspetto. *non tace*: cioè parla apertamente, con litote di chiusura, cfr. IX 11, XII 13-14, XXXIX 14. Tema antico del volto *imago animi*, anche ciceroniano.

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l dí nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
la stancha vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et piú et piú s'affretta;
et poi cosí soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce.

Come 'l sol volge le 'nfiammate rote
per dar luogo a la notte, onde discende
dagli altissimi monti maggior l'ombra,
l'avaro zappador l'arme riprende,
et con parole et con alpestri note
ogni graveza del suo petto sgombra;
et poi la mensa ingombra
di povere vivande,
simili a quelle ghiande,
le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora.
Ma chi vuol si rallegri ad ora ad ora,
ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta,
ma riposata un'hora,
né per volger di ciel né di pianeta.

Quando vede 'l pastor calare i raggi
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
e 'nbrunir le contrade d'orïente,
drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
lassando l'erba et le fontane e i faggi,
move la schiera sua soavemente;
poi lontan da la gente

o casetta o spelunca
di verdi frondi ingiuncha:
ivi senza pensier' s'adagia et dorme.
Ahi crudo Amor, ma tu allor piú mi 'nforme
a seguir d'una fera che mi strugge
la voce e i passi et l'orme,
et lei non stringi che s'appiatta et fugge.

E i naviganti in qualche chiusa valle
gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.
Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
et lasci Hispagna dietro a le sue spalle,
et Granata et Marroccho et le Colonne,
et gli uomini et le donne
e 'l mondo et gli animali
aquetino i lor mali,
fine non pongo al mio obstinato affanno;
et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno,
ch'i' son già pur crescendo in questa voglia
ben presso al decim'anno,
né poss'indovinar chi me ne scioglia.

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli:
i miei sospiri a me perché non tolti
quando che sia? perché no 'l grave giogo?
perché dí et notte gli occhi miei son molli?
Misero me, che volli
quando primier sí fiso
gli tenni nel bel viso
per iscolpirlo imaginando in parte
onde mai né per forza né per arte
mosso sarà, fin ch'i' sia dato in preda
a chi tutto diparte!
Né so ben ancho che di lei mi creda.

Canzon, se l'esser meco
dal matino a la sera
t'à fatto di mia schiera,
tu non vorrai mostrarti in ciascun loco;

75 et d'altrui loda curerai sí poco,
ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
come m'à concio 'l foco
di questa viva petra, ov'io m'appoggio.

Canzone d'anniversario evocatrice, dentro un gran disegno di replicati tramonti che si rincorrono di stanza in stanza, di quel «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile» che segna l'ingresso nell'inestricabile labirinto di Amore (CCXI 12-13); un testo quindi idealmente riferibile a un tempo prossimo al 6 aprile 1337, con un poeta-amante «già ... | ben presso al decim'anno» (vv. 54-55), che di giorno in giorno e di notte in notte s'avvicina sempre piú in fiamme alla ricorrenza celebrata nella sestina *Giovene donna* come settima dall'inizio del mal d'amore, accompagnata da una sfumatura temporale similmente flessibile: «s'al contar non erro, oggi à sett'anni | che sospirando vo di riva in riva» (XXX 28-29), aprendo cosí il quaderno d'una rituale contabilità amorosa del tempo positivo (LXII 9, LXXIX 2, CXVIII 1, CXXII 1) e del tempo negativo dopo la morte di madonna (CCLXXI 2, CCLXXVIII 14, CCCLXIV 1); un'«algebra sacra» (Billanovich) che accompagna anche il tempo della crescita intellettuale e dell'*amor sapientiae*, come nella lettera del Ventoso («Hodie decimus annus completur, ex quo, puerilis studiis dimissis, Bononia excessisti...», *Fam.* IV 1, 19), sul modello delle scansioni temporali di Agostino sulla via del vero (*Conf.* II III 6, IV XV 27 e XVI 28, VI XI 18, VIII VII 17). Questa canzone di solitudine («sola ... soletta», «tu non vorrai mostrarti in ciascun loco», vv. 4-7, 74) e di non esibita lontananza («veggendosi in lontan paese», «poi lontan da la gente», vv. 4, 35) risale per Carducci al 1336, «Forse ... sullo scorcio dell'autunno». Ma la *vecchiarella pellegrina*, posta in apertura e che in movimento stinge sulle altre 'figure' del testo, è parcella dell'anima del poeta *peregrinus* «di poggio in poggio» (v. 76) nonché versione al femminile del *vecchierel canuto et biancho* incamminato verso Roma nel sonetto XVI, mediato altresí dall'operosa *vecchiarella* di XXXIII 5-6, attiva e campestre come la valchiusana *villica mea* di una lettera *Familiare*: «sero domum rediens anicula» (XIII 8, 3-6); anche questa poetica *anicula* affaticata si muove «in lontan paese sola», sulla strada d'un ritorno all'ovile che il testo esalta soprattutto nell'ultima stanza: «veggio la sera i buoi tornare sciolti» (v. 58); talché è probabile che la celebre canzone sia un frammento del viaggio italiano (dalla fine di dicembre del 1336 all'inoltrata primavera del '37, cfr. XXXVIII), accompagnato dalle note amare della discordanza dell'Io dall'*ordo naturae* comuni al sonetto *Perch'io t'abbia guardato*, che immediatamente precede nel Libro e scritto a Capranica nelle terre di Orso dell'Anguillara nel febbraio del 1337 sulla via del ritorno (XLIX). In questa canzone di tramonti, dove il calare del sole apre la scena di tutte le stanze, ad eccezione dell'ultima, che pur è intrisa di quei crepuscoli, il tema fondante è quello virgiliano della pace notturna degli esseri viventi contrapposta all'irrequietudine della persona umana (Didone, i capi Teucri, *Aen.* IV e IX), vicino alla memoria di Dante («Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro; e io sol uno | m'apparecchiava a sostener la guerra...», *Inf.* II) e vicino a Petrarca autore della sestina XXII e dell'*Africa*: «animalia cunta quiescunt; | irrequietus homo...» (VI 898-99). Il modello formale proviene dalla canzone 'petrosa' di Dante *Io son venuto* (Daniello), composta di cinque stanze di struttura simmetrica sulla stagione invernale, dove strofe per strofe l'inverno è evocato mediante variazioni tematiche, con costante separazione tra il *côté* di

Natura (fronte) e il *côté* di Amore (ultima parte della sirma): «l'unico settenario della strofe, introdotto sempre da un *e* energicamente avversativo, segna la separazione. Cosí è confermata la fissità psicologica dell'idea» (Contini). Come l'inverno in Dante, assimilabile alla fredda «notte dell'anno» (Daniello), qui ogni stanza evoca una situazione notturna in cinque quadri. Il disegno dantesco è però frantumato; progressivamente slittando verso la sovversione della partitura iniziale, Petrarca pone un *Ma* di demarcazione tra le sue poetiche proiezioni di figure semplici e attive per terra e per mare (la vecchierella, lo zappatore, il pastore, i naviganti, i «fessos ... boves» dell'ultima stanza) e l'Io smarrito, sbalzato fuori dalle vicende del giorno e dall'ordine della natura in forza di Amore. Nella prima stanza il *Ma* demarcativo cade ad attacco del terzultimo verso (v. 12), nella seconda similmente nel quartultimo (v. 25); cosí nella terza, ma con variante di collocazione che annuncia il prossimo scarto: «Ahi crudo Amor, *ma* tu...» (v. 39); nella scena quarta il *Ma* retrocede al quarto verso e l'Io, avvolto dall'*inquietudo* (agostiniana) che è la sua infelicità, invade la stanza: «Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde...» (v. 46). Nell'ultima strofe infine, con innovazione potente, il personaggio-poeta, partecipe della fatica di quel transito terrestre che accomuna «gli uomini et le donne | e 'l mondo et gli animali» (vv. 49-50), non sta piú al gioco e dice subito *mi sfogo* e *veggio*, abolendo ogni 'figura' di mediazione e persino l'immediato passaggio sintattico dei due versi contigui: «Et perché un poco nel parlar mi sfogo, | veggio la sera i buoi tornare sciolti...» (vv. 57-58), con rapidissimo scorcio su quanto sia appagante dire o parlare (come in XXIII 4-5) di quel particolare ritorno, sul modello di Orazio: «iuvat pastas ovis | videre properantis domum, | videre fessos vomerem inversum boves | collo trahentis languido» (*Epod.* II 61-64; Daniello): con che si chiude il tema iniziale adombrato dalla vecchia pellegrina che nella stanchezza quasi vola col desiderio e «piú et piú s'affretta» verso casa (v. 6). Il ricovero e il sostegno dell'Io, ambiguamente antitetico a bucolici rifugi, è però riservato al congedo, dove il «foco | di questa viva petra, ov'io m'appoggio» sembra intercettare il significato della *spiritalis petra*, la pietra che dà vita, dell'apostolo Paolo, che attribuisce a Cristo, «petra autem erat Christus» (*1 Cor* X 4), le prerogative di Dio Padre: «Domine, petra mea, arx mea ... rupes mea» (*Ps* XVII 3); la «viva petra» è cosí la pietra filosofale contenente il fuoco del sapere e insieme la roccia di sedime alla quale l'Io inquieto chiede stabilità ed è la pietra angolare sulla quale è costruito tutto l'edificio del *Canzoniere*, come nell'immagine sacra del Vangelo di Matteo: «et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam» (XVI 18); nella prima epistola lo stesso Pietro chiama *lapis vivus* ciascuna pietra che costituisce la mistica casa di Dio (*1 Petr* II 4-6; Chessa). Piena d'immagini antiche, come direbbe Leopardi che di questo testo s'imbeve (quel male che Petrarca chiama *crudo Amor* per Leopardi è un male filosofico universale), e di memoria poetica che è diventata nel tempo memoria collettiva, questa canzone passa il Virgilio bucolico (soprattutto della seconda Ecloga) con filtro dantesco (il ricordo di Dante rende ad esempio operante l'immagine stagionale della prima stanza), cosí come la canzone *Nel dolce tempo* (XXIII) stabilisce un tragitto d'emozioni ininterrotte tra le *Metamorfosi* di Ovidio, la *Commedia* e le rime 'petrose'; sottilmente virgiliano (bucolico) è anche il fuggevole tocco centrale d'una donna irraggiungibile, con quella *voce* e *passi* (presenza) e con quelle *orme* sull'erba (assenza) tracciate in tutto il *Canzoniere* 'in vita' e 'in morte' (vv. 40-41, LXXIV 10, CVIII 10, CCIV 8, CCCI 12), rimaste un po' in ombra nella valutazione critica della canzone, forse offuscata dalla sua stessa celebrità.

Canzone di cinque stanze di endecasillabi e settenari; stanza di 14 versi con

fronte endecasillabica (come nelle due canzoni 'distese' di Cavalcanti), formata da due piedi affini ma non uguali ABC BAC (come in XXIII, XXVIII e nella canzone di Dante *Voi che 'ntendendo*, prima del *Convivio*); sirma concatenata e indivisibile, di schema cddEEFeF. Il congedo è uguale alla sirma, quindi con la prima rima irrelata, dove per altro c consuona con E, *-eco*, *-oco*, che assona con F, *-oggio*.

BIBLIOGRAFIA: Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 254-59; Robaud, *Quiete notturna*, pp. 14-19; Albonico, *Per un commento*, pp. 3-30; Velli, *Petrarca, Dante*, pp. 81-98.

[I]. 1. *Ne la stagion ... inchina*: nell'ora in cui il sole rapidamente declina; «Stagion generalmente si prende per una delle quattro parti dell'anno, ma quivi è tolta per la sera, che viene ad essere la stagione del giorno, come quelle dell'anno» (Daniello); «et gli amanti pungea quella stagione | che per usanza a lagrimar gli appella» (XXXIII 7-8); per il *che* polivalente dell'antico italiano cfr. nota a III 1, nonché l'*incipit* del sonetto della Compiuta Donzella «A la stagion che 'l mondo foglia e fiora...» (V 510). La vecchierella pellegrina della prima stanza (piú il pastore della terza) sembra una variazione notturna della similitudine del *villanello*, in gamma similmente affettiva di cose umili, prima atterrito e poi racconsolato, in apertura di *Inf.* XXIV 1-15: «In quella parte del giovanetto anno | che 'l sole i crin sotto l'Aquario tempra | e già le notti al mezzo dí sen vanno, | ... | lo villanello a cui la roba manca, | si leva, e guarda, e vede [*veggendosi*, v. 4] la campagna | biancheggiar tutta; ... | poi riede, e la speranza ringavagna, | veggendo 'l mondo aver cangiata faccia | in poco d'ora, e prende suo vincastro, | e fuor le pecorelle a pascer caccia». *'l ciel*: «l'eterna luce» dell'ultimo verso della stanza, cioè il sole, per metonimia (Benavides); Virgilio, *Aen.* II 8-9: «iam nox umida caelo | praecipitat», e II 250: «Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox» (Daniello); *Par.* XXXI 119-20. *rapido inchina*: tessera probabilmente oraziana, anticipatrice del tema centrale dell'eterna inquietudine di chi ama, *Carm.* II IX 10-12, «nec tibi Vespero | surgente decedunt amores | nec rapidum fugiente solem» (Petrie, *The Augustan Poets*, p. 222); luogo oraziano annotato da Petrarca nel cosiddetto Orazio Morgan (Pierpont Morgan Library, New York, M 404, c. 16*r*): «Nota pro amantibus sine intermissione. Facit pro eo quod scribemus in libello» (G. Frasso, recensione al saggio della Petrie, SP, III [1986], p. 282); cfr. Billanovich, *L'Orazio Morgan*, pp. 129-32; ma l'ipotesi di Billanovich che il *libellus* della postilla sia il *Fragmentorum liber* è esclusa da Feo, *Enciclopedia oraziana*, III (1998), p. 423, s.v. *Petrarca, Francesco*. Il *rapidus sol* d'autunno è anche virgiliano, *Georg.* II 321: «prima vel autumni sub frigora, cum rapidus Sol» (Benavides). La segmentazione visiva del sole che tramonta è accentuata dai due *enjambements* consecutivi *inchina* | *verso occidente* e *vola* | *a gente*. Si veda il tema di XXXVII 17-24.

2. *'l dí nostro*: la luce di questo emisfero, speculare alle *tenebre nostre* che «altrui fanno alba» della sestina *A qualunque animale* (cfr. nota a XXII 14).

3. *di là*: in «quell'altro hemispero» (IV 3). *forse*: probabilmente non esprime un dubbio scientifico sull'esistenza degli antipodi, negata da Lattanzio e da Agostino (tutti i commentatori, cfr. Fenzi, nota 371 a *Secr.* III, pp. 404-6), quanto la poetica incertezza sul fatto che la nascita del giorno sia aspettata (positivamente) da qualcuno di quella «gente ... di là»; se il pensiero è *pro amantibus*, secondo l'importante postilla dell'Orazio Morgan, ecco che proprio gli amanti sono soliti «odiar l'aurora», secondo quel *topos* dell'*alba* profana che l'autore ribalta nel sonetto *La sera desïare* (cfr. introduzione a CCLV). Leopardi, che intarsia il v. 6 nel *Canto notturno*, si ferma su questo *forse* nelle *Annotazioni* alla canzone

ad Angelo Mai: «quel *forse*, che oggi non si potrebbe dire, fu sommamente poetico, perché dava facoltà al lettore di rappresentarsi quella gente sconosciuta a suo modo, o di averla in tutto favolosa: donde si dee credere che, leggendo questi versi, nascessero di quelle concezioni vaghe e indeterminate che sono effetto principalissimo ed essenziale delle bellezze poetiche, anzi di tutte le maggiori bellezze del mondo»; cfr. nota a CCCXI 2.

4. *in lontan paese sola*: lontana e sola; indicazione di lontananza comune a Dante, *Vita Nuova* VII 1: «Convenne che si partisse de la sopradetta cittade e andasse in paese molto lontano»; *Cavalcando l'altr'ier*, 10: «Io vegno di lontana parte» (*Vita Nuova* IX e XL 2), per cui vedi l'*incipit* del Notaio «Troppo son dimorato | i·llontano paese».

5. *vecchiarella*: designazione che riunisce sotto un'insegna affettiva tanto il «vecchierel canuto et biancho», *stanco* pellegrino romeo del sonetto XVI, quanto la solerte *anicula* di XXXIII 5-6, una specie di Vita Attiva dei poveri. Anche in altri luoghi in prosa una *vecchierella* è accostata ad altre figure di *simpliciores*: «quelibet anus pia, vel piscator pastorve fidelis, vel agricola» (*De ignorantia* IV 63, p. 218), «pastor ... fossor ... nauta vagus ... anicula» (*De otio* I, p. 664; Albonico, *Per un commento*, pp. 14-21); anche Ovidio nei *Tristia* IV 1 1-14 (Velli).

6. *et piú et piú*: «quanto piú pò» nel sonetto del vecchio pellegrino XVI 7, con la clausola *piú s'affretta* comune a CCIX 11. La situazione 'leopardiana' dell'intero componimento, e di questa stanza in particolare, emerge nella citazione del *Canto notturno*: «Vecchierel bianco, infermo, | mezzo vestito e scalzo [XXXIII 6], | ... | varca torrenti e stagni, | cade, risorge, *e piú e piú s'affretta*», con suprema sintesi delle tre conformi immaginazioni petrarchesche. In trasparenza la vecchia nutrice di Didone: «Illa gradum studio celebrabat [o *celerabat*] anili», *Aen.* IV 641.

7. *et poi*: si veda il *ma poi* di transizione tra il giorno e la notte nella sestina XXII 4, e qui vv. 21 e 35. *soletta*: altra soluzione ipocoristica, affettiva, comune alla «donna soletta che si gia» di *Purg.* XXVIII 40 (Matelda, altra figura dantesca di Vita Attiva), «sola soletta», *Purg.* VI 59.

8. *giornata*: cammino d'un giorno, cfr. nota a XVI 6, CCCLVIII 14, e soprattutto CLXXVII 9, «Pur giunto *al fin de la giornata* oscura» (identificazione dell'Io *viator* con la vecchiarella pellegrina).

10. *riposo*: tema ripreso in antitesi nella seconda stanza, «non ebbi ... riposata un'hora», vv. 26-27); lo stesso «breve riposo» alle tante fatiche di LXXIII 18 e CCCXX 11. *oblia*: somiglianza verbale (e contenuto divergente) con l'epistola metrica II 8, 1-3: «*Immemor* haud vestri quamvis me longa *viarum* | *tedia* per dubios casus nimisque labores ... | reddiderint patriae».

11. *la noia e 'l mal*: il tedio [cfr. XXXVIII 13, nota a CCCXII 12] e la pena, con raddoppio di sofferenza; dopo è detto *ogni dolor, ogni gravezza, mali* (vv. 12, 20 e 51), come variazioni verbali della medesima situazione. *de la passata via*: del cammino percorso, della *sua giornata*, v. 8.

12. *Ma, lasso*: cosí nella sestina LXVI 19, come sintagma di opposizione all'equilibrio della natura, «Ma, lasso, a me non val fiorir de valli...», cfr. XVI 12, CCCX 9 e qui vv. 25, 46.

13-14. *cresce*: come il dolore della canzone XXXVII 55. *qualor ... luce*: nell'ora che il sole s'avvia ad allontanarsi da noi, con ripresa circolare dell'*incipit* (*qualor = Ne la stagion, ciel = eterna luce, per partirsi da noi* complementare a *vola* | *a gente*); *s'invia* sta nel campo semantico del cammino della vecchia (rima infatti derivativamente con *via*, v. 11), cfr. VI 5. Per *eterna luce* cfr. *Par.* V 8.

[II]. 15. *Come*: variante interna a «Ne la stagion che» e a «Quando» ad inizio delle strofe limitrofe, vv. 1 e 29. Il *sol*, ripetendosi la situazione, apre e chiude anche la seconda stanza mediante la variazione sintagmatica «'l sol volge ... | né per volger di ciel né di pianeta». La similarità delle due prime stanze è indicata anche dalla spezzatura sintattica dei due primi versi di ciascuna, vv. 1-2, 2-3, 15-16, 16-17. Tutto il verso rinvia internamente all'*incipit* «Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro», con la notte che segue (CCXXIII 1-2).

16-17. *per dar luogo a la notte*: situazione di XXII 13, CCXXIII 2. *onde*: dal qual moto del sole volgente all'occaso. *discende | dagli altissimi monti ... ombra*: ricordo di Virgilio, *Ecl.* I 83: «maioresque cadunt altis de montibus umbrae» (Vellutello), forse incrociato, o rinfocolato, dagli *altissimi colli* della sestina di Dante *Al poco giorno* (v. 30; De Robertis), che finisce appunto su questa nota: «Quandunque i colli fanno piú nera ombra», v. 37); cfr. anche Virgilio, *Ecl.* II 67: «et sol crescentis decedens duplicat umbras»; cfr. *Epyst.* I 6, 74: «prospiciens longam celsis de rupibus umbram» (Santagata).

18. *l'avaro zappador*: il contadino avido di far fruttare il suo campo. Altro ricordo di Virgilio, *Georg.* I 47-48: «Illa seges demum votis respondet avari | agricolae» (Daniello). *l'arme*: gli strumenti del suo mestiere; Vellutello ricorda Virgilio, *Georg.* I 160: «Dicendum et quae sint duris agrestibus arma»; ma probabilmente è piú vicino Ovidio, quando nomina «l'arme» dei contadini che fuggono alla vista delle Menadi che strazieranno Orfeo (il che conferma che *arme* è plurale): «agmine qui viso fugiunt operisque relinquunt | arma sui; vacuosque iacent dispersa per agros | sarculaque rastrique graves longique ligones» (*Met.* XI 34-36). In *riprende* s'intenderà l'azione del contadino, che tutte le sere si rimette in spalla i suoi strumenti (*arme*) prima di tornare a casa.

19. *alpestri note*: indicano un canto solitario (cfr. nota a XXV 13, XXXVII 104, LII 4, CCCVI 8) piuttosto che «melodie rustiche» (Leopardi).

20. *ogni graveza*: *variatio* di «ogni dolor» del v. 12. *del suo petto sgombra*: «*ogni* altra voglia d'entr'al cor mi sgombra» (XI 4), «*ogni* men bel piacer del cor mi sgombra» (XXIII 169, cfr. introduzione a XXXVIII).

21. *et poi*: formula di transizione come nella strofe della vecchiarella, nel medesimo attacco del primo verso della sirma (v. 7, cfr. v. 35). *la mensa ingombra*: altro ricordo di Virgilio, *Georg.* IV 132-33, citato in *Secr.* II (p. 86): «seraque revertens | nocte domum dapibus mensas onerabat inemptis» (Daniello), e altro rintocco in Leopardi: «e intanto riede a la sua parca mensa, | *fischiando*, il zappatore, | e seco pensa al dí del suo riposo» (*Il sabato del villaggio*).

23. *quelle ghiande*: il cibo della favolosa e felice età dell'oro, come le fragole e le more, che la terra produce spontaneamente; Ovidio, *Met.* I 106: «et quae deciderant patula Iovis arbore glandes» (Castelvetro); Boezio, *Cons.* II, metr. v 1-5: «Felix nimium prior aetas | ... | facili quae sera solebat | ieiunia solvere glande» (Benavides); *Purg.* XXII 148-49: «Lo secol primo, quant'oro fu bello, | fé savorose con fame le ghiande...».

24. *le qua' fuggendo ... honora*: che tutti lodano e che tutti rifiutano; fuor di metafora, spiega Orazio (*Serm.* II VII 22-24): «Laudas | fortunam et mores antiquae plebis, et idem, | siquis ad illa deus subito te agat, usque recuses» (Daniello).

25. *Ma ... ad ora*: ma [come al v. 12] si rallegri chi può quando càpita; per *ad ora ad ora*, cfr. nota a XIII 1-2, XXXVII 107, in rima identica col v. 27, equivoca per il sintagma, come nella stessa sede Ee della prima stanza si ha una rima derivativa (*via, invia*).

26. *pur*: da riferire a *un'hora* del verso seguente, un'ora soltanto. *anchor*: po-

ne una pseudo-rima interna con *ora* alla scadenza del primo emistichio settenario. *lieta*: per l'assenza di qualsiasi frammentaria *laeta dies* cfr. nota a CCCLX 61.

27. *riposata*: in parallelo e antitesi al *riposo* della prima stanza, v. 10.

28. *per volger*: è quello che Dante direbbe «per volta di tempo» (*Io son venuto*, 38); *ciel ... pianeta* è una coppia interagente per indicare il sole (escursione diurna e annuale) a giudicare dal significato che ha *ciel* al v. 1, *pianeta* al v. 30 (cfr. IX 1) e dallo stesso sintagma iniziale di stanza *'l sol volge*, v. 15; CXXII 1, CXLII 28.

[III]. 29. *Quando vede*: anticipa il vedere crepuscolare dell'Io nell'ultima stanza, *veggio*, v. 58.

30. *gran pianeta al nido...*: altra immagine dantesca, *Purg.* VII 85, «Prima che 'l poco sol omai s'annidi», sempre per indicare il tramonto (Castelvetro). Per la ricorrente metafora affettiva del *nido* cfr. XXVII 6; qui il nido del sole (il mare) corrisponde alla *casetta o spelunca* del pastore, v. 36. Certo ricordo del «gran pianeto ... che s'asconde» nella canzone di Dante *Poscia ch'Amor*, 96-98 (Scarano, *Fonti*, p. 340), per cui cfr. *Tr. Tem.* 86: «il volar e 'l fuggir del gran pianeta».

31. *e 'nbrunir*: e vede diventare scure e piene d'ombre; lo stesso verbo *imbrunire* (poi leopardiano) della natura e dell'Io nei *loci paralleli*: «Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro, | et l'aere nostro et la mia mente imbruna» (CCXXIII 1-2), «Ratto come imbrunir veggio la sera» (CCXXXVII 22). *oriente*: il punto opposto a *occidente* del v. 2, con inversione prospettica.

32. *drizzasi ... verga*: come il villanello ad inizio di *Inf.* XXIV «*si leva*, e guarda, e *vede* [v. 29] la campagna | ... e prende suo vincastro [*verga*], | e fuor le pecorelle a pascer caccia» (vv. 8-15). *l'usata verga*: il solito bastone, tra le *arme* del pastore, v. 18; XXXIII 10, CV 44-45; come «'l pastor che 'n su la verga | posato s'è» di *Purg.* XXVII 80-81.

33. *fontane ... faggi*: fonti («et farmi una fontana a pie' d'un faggio», cfr. nota a XXIII 117) e faggi come indizio della situazione bucolica di solitudine, per cui cfr. Virgilio, *Ecl.* II 3-4, nonché la lettera poetica a Niccolò Acciaiuoli, parlando per similitudine della vita d'un contadino e d'un pastore (*Epyst.* III 14, 4); X 6, LIV 7, CXXIX 42, CLXXVI 8.

34. *move la schiera*: «move la greggia oltre pel campo, e vede | greggi, fontane ed erbe» ancora nel ricordo di Leopardi nel *Canto notturno*. *soavemente*: adagio adagio.

35. *poi*: lo stesso passaggio di tempo enunciato nelle prime due stanze, vv. 7 e 21. *lontan*: lo stesso tema di lontananza della vecchia pellegrina, v. 4.

36. *o casetta o spelunca*: o capanna o tana; richiamo al tornare *a casa* della sestina *A qualunque animale* (cfr. nota a XXII 5), qui con altra soluzione ipocoristica del testo (*casetta*), e con una *spelunca* allusiva alla situazione del Salmo CIII 20-22 *iuxta Hebraeos*: «Posuisti tenebras et facta est nox: in ipsa moventur omnes bestiae silvae ... et in speluncis suis cubabunt», cfr. CLXVI 1 e 5. Alternativa ancora 'leopardiana', «covile o cuna» del *Canto notturno*.

37. *di verdi ... ingiuncha*: pavimenta di frasche; si veda la *casetta* naturale di *Epyst.* II 16, 40, dove «gratum parat herba cubile»; Virgilio, *Ecl.* I 79-80: «mecum poteras requiescere noctem | fronde super viridi» (Daniello).

38. *senza pensier'*: corrisponde all'oblio della stanca vecchiarella e al sollievo dello zappatore, vv. 10-11, 20.

39. *crudo*: crudele. *mi 'nforme*: stampi la tua orma su di me, mi domini, mi plagi; Virgilio, *Ecl.* VIII 47: «saevus Amor docuit...», cfr. LXXIII 53: «come Amor m'informa». *Amor* pone una rima interna di richiamo (ripercossa fonica-

mente da *allor*) con i versi dedicati allo stato dell'amante nelle due strofe precedenti, *dolor, non ebbi anchor* (vv. 12 e 26, con clausola interna al settenario).

40-41. *a seguir ... l'orme*: per inseguire voci, passi e orme d'una bella fiera [XXII 20, XXIII 149, CXXVI 29, nota a CCCIV 3] che mi consuma; probabile eco di Virgilio, *Ecl.* II 12, «tua dum vestigia lustro», cfr. *Buc. carm.* III 97: «Error Amorque trahunt; sector vestigia dure, | heu michi! sparsa fere; fugit illa...» (Ponte). In parallelo per *a seguir...*: «a seguitar costei che 'n fuga è volta» (nota a VI 2); per *mi strugge* XVIII 4, XXXIX 10.

42. *stringi*: allacci, leghi; «stringimi al nodo usato» nella primitiva lezione del v. 60 della canzone CCLXX. *s'appiatta et fugge*: con le varianti «s'asconde et fugge» (CCLVI 3), «si delegua et fugge» (CV 28); Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, 47, «m'apiatti od asconda» (Santagata). Tema della fuga della donna inafferrabile di VI 3-4, protetta da Amore (cfr. nota a III 14).

[IV]. 43. *E*: la congiunzione ad inizio di stanza come continuazione del discorso enumerativo. *chiusa valle*: mare chiuso, insenatura marina (per *valle*, latinismo, *Par.* IX 88); sintagma che costantemente designa Valchiusa, archetipico luogo di riposo e di refrigerio, CXVI 9, CXVII 1, CXXXV 93; *Epyst.* I 4, 14 e III 1, 33, ecc.

44. *gettan le membra*: abbandonano i corpi stanchi, in corrispondenza a «s'adagia et dorme» del pastore, v. 38. *poi che 'l sol s'asconde*: come in Dante, *Io son venuto*, 2, «quando il sol si corca».

45. *sul duro legno*: altro ricordo di Virgilio, *Aen.* V 836-37, «placida laxabant membra quiete | sub remis fusi per dura sedilia nautae» (Vellutello). *sotto a l'aspre gonne*: cosí vestiti come sono con ruvidi panni da marinaio; violento zeugma complicato semanticamente, essendo il verbo reggente sempre *gettan le membra* (*sul duro legno, et sotto...*, dove il rapporto *sul ... sotto* compensa l'asimmetria). Per *gonna* cfr. XXIII 34, XXVIII 41.

46. *Ma io*: cfr. nota al v. 12 e a XXII 7. *perché*: benché, come in XXXVII 9, LIX 1. *s'attuffi ... l'onde*: si tuffi nel mare; il sole non è nominato, ripetendosi la situazione del v. 44, «poi che 'l sol s'asconde».

47. *lasci ... dietro a le sue spalle*: lasci dietro di sé la Spagna ecc., cioè gli estremi limiti occidentali del mondo conosciuto; cfr. CCCLIII 4.

48. *Granata*: il regno di Granata, allora dell'Islam non della cattolica Spagna. *Marroccho*: la costa africana del bacino occidentale del Mediterraneo, come la Spagna indica il lido europeo; cosí Ulisse varca l'estremo limite umano della conoscenza: «L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, | fin nel Marrocco ... | quando venimmo a quella foce stretta | dov'Ercule segnò li suoi riguardi | acciò che l'uom piú oltre non si metta; | da la man destra *mi lasciai* Sibilia...» (*Inf.* XXVI 103-11). Per la doppia consonante etimologica di *Marroccho* cfr. LI 14, *Tr. Mor.* I 76. *le Colonne*: le mitiche colonne di roccia che inscrivono lo stretto di Gibilterra, «herculeas ... linquentem ... Columnas» (*Afr.* V 515), cfr. XXVIII 38.

50-51. *'l mondo*: gli esseri umani, qui contrapposto ad *animali*, nella somma di tutte le 'figure' del testo. *aquetino i lor mali*: è il tema della sestina XXII 1-6, intensamente virgiliano (*Aen.* IV 522-31, IX 224 sgg.) e anche di Stazio, *Theb.* III 415-17: «Nox subiit curasque hominum motusque ferarum | composuit nigroque polos involvit amictu, | illa quidem cunctis, sed non tibi mitis, Adraste...» Con *mali* è ripreso il *mal* della prima stanza, v. 11. Rima ricca *en écho* con *animali*.

52. *fine ... al mio obstinato affanno*: a una pena «sine intermissione», con *variatio* a distanza in CCCLX 42 «né cangiar posso l'*ostinata* voglia».

53. *ogni giorno ... danno*: ogni giorno che passa incrementa il danno, aggiunge qualcosa al mio male; *arroge al danno* è probabilmente del lessico giuridico-mer-

cantile (sotto la voce *arrogere* Castellani, *Nuovi testi*, II, Glossario, richiama la *Cronica domestica* di Donato Velluti: «e in questo modo arrosono al danno e vergogna»; il lemma è anche in alcuni codici danteschi per *Par.* XV 71 [Castelvetro, Carducci], per cui cfr. Petrocchi, I, pp. 235-36).

54. *son già*: da riferire a *ben presso* del verso che segue. *pur crescendo*: continuando a crescere; il verbo del dolore («ogni dolor che 'l dí m'adduce | cresce», vv. 12-13) è il verbo stesso del poeta-amante.

55. *ben*: rafforzativo dell'avverbio. *decim'anno*: il numero *dieci* (mariano) entra anche nell'inganno di Amore subito da Folchetto nella canzone della farfalla follemente attirata dal fuoco, *Sitot me soi*, 6-7.

56. *né*: e non; in chiusura di stanza anche ai vv. 28 e 70. *me ne scioglia*: mi sciolga dal laccio o nodo che non *stringe* invece l'amata, v. 42; «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia», CCLXX 61; XXIX 39.

[V]. 57. *nel parlar mi sfogo*: probabile ricordo di Dante, *Donne ch'avete*, 4, «ma ragionar per isfogar la mente» (*Vita Nuova* XIX); è il tema di CXXVII 10-11 («perché i sospiri | parlando àn triegua»), di CCLXXVI 4 («cerco parlando d'allentar mia pena») e della canzone XXIII 4 («perché cantando il duol si disacerba»); Dante, *Li occhi dolenti*, 4-6: «Ora, s'i' voglio sfogar lo dolore | ... | convenemi parlar traendo guai» (*Vita Nuova* XXXI; Capovilla).

58. *veggio ... sciolti*: la sensibilità visiva delegata al pastore (*vede*, v. 29) è qui repentinamente gestita in prima persona senza *personae* intermediarie. Similmente Virgilio, *Ecl.* II 66-67: «*Aspice*, aratra *iugo* referunt suspensa iuvenci, | et sol crescentis decedens duplicat umbras» (Vellutello; cfr. vv. 16-17); Orazio, *Carm.* III VI 41-43: «sol ubi montium | mutaret umbras et iuga demeret | bobus fatigatis» (Castelvetro).

59. *solcati colli*: altra clausola memorizzata da Leopardi, gli *inarati colli* dell'*Inno ai Patriarchi*.

60. *perché non tolti*: il verbo ausiliare è sottinteso, o sia l'infinito *essere*, dipendente da *veggio* del v. 58 (sintomo della forte identificazione del giogo dei buoi con i pensieri dell'amante che pesano come un giogo) o sia l'indicativo *son*, ricavabile da *son molli* dell'ultima interrogazione, v. 62 (per zeugma in questo caso).

61. *quando che sia*: una volta; sintagma anche dantesco, *Inf.* I 119-20, *Purg.* XXVI 53-54. *grave giogo*: l'archetipico giogo, classico e cristiano; «alcun giogo men grave» (nota a XXIX 6-7); implicazione a contatto con il «grave giogo» del contiguo sonetto LI 12; CCCLX 38.

62. *dí et notte*: la ricorrente formula temporale salmistica e trobadorica dell'affanno, cfr. nota a XLVII 7. *molli*: di lacrime; *occhi ... molli* è *iunctura* dantesca, *Tre donne*, 56-61: «e poi con gli occhi molli | ... | disse: Drizzate i colli: | ecco l'armi ch'io volli» (con le stesse parole in rima, qui vv. 59 e 63); *Inf.* XXXII 46, «li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli» (Trovato); su precedenti occitanici, Bernart de Ventadorn, *Can vei la flor*, 43: «L'aiga del cor, c'amdos los olhs me molha»; Perugi richiama Arnaut Daniel, *Canso do·ill mot*, 42: «don soven l'uelh me muelha» (*Trovatori a Valchiusa*, p. 313, nota 49); cfr. LIII 105, LXVII 13, CXXV 10, CXXVII 47, CCL 10.

63. *Misero ... che volli*: ancora un intarsio da Virgilio bucolico, *Ecl.* II 58, «Heu heu, quid volui misero mihi?» (Vellutello); LXXXIX 12.

64. *primier*: per la prima volta; concordanza ritmico-lessicale con «quando primer m'accorsi» della canzone XXIII 41 (secondo emistichio settenario). *sí fiso*: cosí intensamente, con il concentrato rapimento enunciato in XLVIII 11; cfr. nota a XVII 8.

65. *nel bel viso*: in quello sguardo lucente dove si perde la contemplazione del poeta-amante; cfr. XIII 2.

66-68. *per iscolpirlo ... mosso sarà*: variante del tema siciliano dell'amata dipinta nel cuore (Notaio, *Meravigliosamente*, 10-11), ripreso da Dante, *Amor, da che convien*, 19-21, dove l'anima innamorata dipinge la figura di lei; tema modificato da Cino nel senso d'un pittore che è Amore medesimo, da cui Petrarca nel sonetto CLV 9-10, dove Amore è insieme pittore e lapicida: «Quel dolce pianto mi depinse Amore, | anzi scolpío...» L'azione di scolpire come atto di estrema compenetrazione sembra ancora un'invenzione ciniana: «Oïmè, Morte, fin che non ti scolpa [finché io non ti scolpisca] | di me ... | se tua man non mi colpa, | finir non deggio di chiamar omei» (congedo della canzone *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*), cfr. nota a XXX 27. *imaginando*: raffigurando quel bel viso secondo la sua immagine; i commentatori spiegano «con l'immaginazione», ma si veda il primo sonetto sul ritratto di Simone Martini, LXXVII 9-11: «L'opra fu ben di quelle che nel cielo | si ponno imaginar, non qui tra noi, | ove le membra fanno a l'alma velo»; cfr. LXXVIII 12-13; quindi quasi tecnicismo per ritrarre da un «vero» spirituale. *in parte | onde ... né per arte*: in una parte di me (cioè nel cuore) da dove mai sarà smosso (o rimosso) né per forza né per artificio. Per la persistenza dell'immagine Castelvetro richiama opportunamente Virgilio, *Ecl.* I 59-63: «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi [situazione *adynatica* cara a Dante e a Petrarca] ... | quam nostro illius labatur pectore vultus»; Benavides e Carducci richiamano anche il tema di Didone, *Aen.* IV 4-5: «haerent infixi pectore vultus | verbaque...», che varrà soprattutto per l'irrequietudine dell'innamorata, motivo conduttore di tutta la canzone: «nec placidam membris dat cura quietem», v. 5. *Enjambement* dei vv. 67-68.

69. *a chi*: alla Morte, che tutto scinde e separa; *Ruth* I 17: «si non sola mors me et te separaverit». Rima derivativa di *diparte* con *parte*, come i vv. 11 e 13 nella stessa sede della prima stanza (*via, s'invia*).

70. *Né*: come all'attacco dell'ultimo verso delle stanze seconda e quarta, vv. 28 e 56. *ben*: rafforzativo del verbo (medio) *mi creda*, come nell'*incipit* «Ben mi credea passar mio tempo omai» (CCVII), cfr. nota a XIX 14. Nell'insieme del verso: e anche della morte [*di lei*] non so cosa mi debba esattamente credere, se sia davvero una liberazione dal «pensiero amoroso» di cui al sonetto XXXVI 1-8. Gesualdo e Castelvetro richiamano Virgilio, *Aen.* VI 444: «curae non ipsa in morte relinquunt» (gli spiriti amanti nella selva di mirti).

[Congedo]. 71. *l'esser meco*: lo stare con me.

72. *dal matino a la sera*: dall'alba al tramonto, l'intera escursione della giornata, non descritta nelle stanze, che privilegiano il punto estremo della sera; dunque aumento di tempo come aumento di dolore secondo il tema della sestina XXII. L'indicazione temporale (canzone scritta dal mattino alla sera?) rigenera cosí una frase fatta, come ad esempio in Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, 10-13: «e cantin[n]e gli auselli | ciascuno in suo latino | da sera e da matino | su li verdi arbuscelli».

73. *mia schiera*: schiera di solitari affaticati, come tutte le 'figure' della canzone, anticipata non a caso dalla *schiera* del pastore in movimento, v. 34.

74. *in ciascun loco*: dappertutto. Probabile motivo bucolico di separatezza, come nei congedi delle canzoni CXXV e CXXVI.

75. *loda*: forma metaplastica anche dantesca.

76. *assai ti fia*: ti sarà sufficiente, ti basterà. *pensar di poggio in poggio*: con raddoppio di *pensar* si arriva alla formazione dell'*incipit* della canzone «Di pensier in pensier, di monte in monte», che è appunto un testo di nostalgia e di so-

litudine (CXXIX); «et tu pur via di poggio in poggio sorgi» (CLXIII 6). Per il bisillabo da sestina *poggio* cfr. nota a XXX 6.

77. *concio*: conciato (participio forte); lemma dantesco ricorrente, dal sonetto *Chi guarderà*, 3, alla canzone montanina *Amor, da che convien*, 61: «Cosí m'hai concio, Amore...» (Contini).

78. *questa viva petra*: clausola interna (al settenario) che ricorda la clausola finale «questa bella petra» di Dante, con lo stesso deittico d'avvicinamento, *Cosí nel mio parlar*, 2. Intenzionale implicazione per antitesi con la «petra ... rigida» e inanimata del sonetto che segue (LI 7), una *dura petra* (Dante, *Al poco giorno*, 5), cfr. nota a XXX 27. *ov'io m'appoggio*: stilema interno, amplificato nella canzone CXXVII 61, «ove la stancha mia vita s'appoggia»; «per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi» (CXCIV 5, sempre con rima derivativa con *poggi*, come qui con *poggio*).

Poco era ad appressarsi agli occhi miei
la luce che da lunge gli abbarbaglia,
che, come vide lei cangiar Thesaglia,
cosí cangiato ogni mia forma avrei.

Et s'io non posso transformarmi in lei
piú ch'i' mi sia (non ch'a mercé mi vaglia),
di qual petra piú rigida si 'ntaglia
pensoso ne la vista oggi sarei,

o di diamante, o d'un bel marmo biancho,
per la paura forse, o d'un dïaspro,
pregiato poi dal vulgo avaro et sciocco;

et sarei fuor del grave giogo et aspro,
per cui i' ò invidia di quel vecchio stancho
che fa co le sue spalle ombra a Marroccho.

Sonetto di metamorfosi, dove la trasformazione, sempre inattuata, ha un doppio segnale; dapprima è sintomo di massimo avvicinamento («Poco era ad appressarsi...»), in antitesi alla lontananza della canzone che precede nel Libro; e questo contatto dà per risultato l'immaginata trasfigurazione e compenetrazione nel lauro, emblema-simbolo dell'amata, desiderata e temuta (prima quartina); poi, nella porzione di testo restante, il massimo d'estraniamento è metaforizzato dalla pietrificazione dell'amante attraverso una gamma di inenarrabili durezze da lapidario (diamante, marmo, diaspro), che con fluidità sintattica si snodano tra la seconda quartina e le terzine. La novità rispetto alla canzone *Nel dolce tempo* (XXIII), testo di molteplici mutazioni, è il tema ovidiano di Medusa e di Atlante impietrito dal volto della Gorgone, mai nominata direttamente ma 'controfigura' ricorrente d'un amante passivo (qui è il «vecchio stancho» dei vv. 13-14). L'invenzione sembra circoscritta a componimenti giovanili o giovanilmente rigenerati, fatta salva la canzone alla Vergine, dove il motivo è inserito nella rassegna delle passate passioni e quindi in una specie di autocitazione a distanza: «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso» (CCCLXVI 111). Luogo propulsivo sembra invece il sonetto di risposta a Geri Gianfigliazzi, «Geri, *quando talor* meco s'adira» (CLXXIX), accolto tardi nel *Canzoniere* ma copiato negli scartafacci nel periodo 1336-37 (Vat. lat. 3196, c. 8*v*, cfr. introduzione a XXXIV): «andrei non altramente | a veder lei, che 'l volto di Medusa, | che facea marmo diventar la gente», dove, come qui, Medusa è associata al pericolo di avvicinarsi alla donna. Altro testo antico è il sonetto disperso «*Quando talor*, da giusta ira

commosso», documentato nelle stesse antiche carte vaticane (c. 10*v*) e che una postilla della membrana del Casanatense 924 fa risalire al 4 novembre 1336: «Ratto mi giugne una [Medusa] piú forte a dosso | per far di me, volgendo gli occhi, un marmo, | simile a que' [Atlante] per cui le spalle et l'armo | Hercole pose a la gran soma e 'l dosso» (Solerti, VIII), che con il sonetto a Geri ha tra l'altro in comune il sintagma iniziale *Quando talor*. La coppia Medusa-Atlante ricorre, è vero, anche in un testo tardo come *L'aura celeste*, ma è stato dimostrato che il famoso sonetto del ciclo dell'Aura è rifatto in filigrana proprio su *Quando talor*, il vecchio testo meduseo del 1336 estromesso dal *Canzoniere* (cfr. introduzione a CXCVII). È probabile cosí che questo sonetto *Poco era*, che fissa l'amante in un'icona dolorosa, «pensoso ne la vista» (v. 8), sia cronologicamente vicino a quei testi del Codice degli abbozzi copiati nell'arco 1336-37 e strutturati sperimentalmente su una serie di variazioni sul tema dell'immagine, come il dittico sul ritratto di Simone (LXXVII-LXXVIII) o i sonetti degli specchi (XLV-XLVI), dove in piú il tema di Narciso (XLV 12-14) si salda a quello di Medusa su base metamorfica.

Non necessaria né opportuna l'ipotesi del Carducci (sul da Castiglione), secondo la quale il testo sarebbe responsivo a una proposta perduta, né prova tangibile la rarità e unicità di rime 'comiche' o 'petrose' come *diäspro* con *aspro* e *Marroccho* con *sciocchо*, dimostrative soltanto d'un'esperienza antica concentrata sull'energia della parola in rima.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE; assonanza di C con D, *-ancho*, *-aspro*, imperfetta con B, *-aglia*, in continuità fonica tra quartine e terzine.

BIBLIOGRAFIA: Ceserani, *Il nome*, pp. 123-26.

1-4. *Poco era ad appressarsi ... avrei*: per poco che si fosse avvicinata ai miei occhi quella luce-sguardo che li abbaglia anche da lontano, io avrei mutato tutta la mia forma, e l'avrei mutata in quella stessa materia e forma [*cosí*] nella quale i Tessali [*come ... Thesaglia*] videro lei [Dafne-Laura] mutarsi in alloro. Insomma l'amante doveva fare ancora un passo per raggiungere il sole-donna, con l'effetto di quella metamorfosi enunciata nella canzone XXIII 38-49. In parallelo allo stilema incipitario: «Poco avev' a 'ndugiar, ché gli anni e 'l pelo | cangiavano i costumi» (CCCXVI 9-10). *la luce ... abbarbaglia*: lo stesso dolce *lume* che abbaglia (XLVIII 11), se intensamente guardato da vicino; cosí anche nella canzone *In quella parte*, con quegli occhi-*rai* e luce-sguardo «che pò da lunge gli occhi miei far molli, | ma da presso gli abbaglia» (CXXVII 47-48). *lei*: Dafne, trasformata in alloro per sfuggire all'abbraccio di Apollo secondo la favola ovidiana, sulla scena della Tessaglia, «a le thesaliche onde» (nota a XXXIV 2). Il pronome fa eco alla rima *-ei* A (identica con *lei* del v. 5) alla clausola interna del primo emistichio settenario. La pienezza fonica dell'inizio è anche nell'assonanza interna di *luce* con *lunge*, v. 2 (Chiòrboli).

5. *Et s'io*: e poiché, con valore causale e avversativo (come il latino *siquidem*). *transformarmi*: verbo specifico dell'identificazione amorosa, con amanti fatti simili, come nel *Trionfo d'Amore*, «e so in qual guisa | l'amante ne l'amato si transforme» (III 161-62; nota a XXIII 38); «vidi duo amanti trasformare» (XCIV 13), «da questi magi transformato fui» (CCXIII 14). Legatura tra la due quartine mediante l'*adnominatio* con *forma*, v. 4.

6. *piú ... sia*: piú di quanto sono già; *mi sia* in forma media, come in Dante, «I' mi son un che...» (*Purg.* XXIV 52), «I' mi son pargoletta...», ecc. *non ch(e) ... vaglia*: non che la cosa (la «trasfigurata mia persona» della canzone XXIII 42) mi valga a renderla pietosa.

7-8. *di qual petra ... sarei*: oggi sarei, in atteggiamento doloroso [*pensoso ne la vista*, «'n aspetto pensoso», cfr. nota a CCXV 4], fatto di pietra, di qualsivoglia pietra piú dura adatta ai lavori d'intaglio; il tipo di pietra possibile è indicato nella prima terzina, in alternanza marmo, diamante, diaspro. Il v. 7 concentra l'immagine e i nessi comparativi della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben*, 8-12: «ma *di qual fera* l'ha d'amor piú freddo | ... | che fosse fatta d'una bella petra | per man di quei che me' intagliasse in petra» (De Robertis, *Memoriale*, p. 18); ma la *petra ... rigida* sembra serbare memoria delle dure pietre, *rigidi silices*, che Orfeo può commuovere col suo canto secondo Ovidio, *Met.* XI 45. Si veda la pietrificazione dell'amante nella canzone *Nel dolce tempo*, dove il *vivo ... sasso* (XXIII 80) è in circuito con la *viva petra* della canzone che precede (L 78). La clausola in fin di verso «piú rigida si 'ntaglia» ha un'imitazione interna nel sonetto CIV 7 «ché 'n nulla parte *sí saldo s'intaglia*», nella stessa posizione delle quartine.

9-10. *diamante*: citato per la durezza, non perché possa essere intagliato; cfr. nota a XXIII 25, XXX 23-24, CVIII 5-6. *marmo*: variante dantesca di *petra*: «Saranne quello ch'è d'un uom di marmo» (*Io son venuto*, 71), con il luogo parallelo «et mia viva figura | far sentia un marmo...» (CCCXXV 48-49). Forse un riflesso del tema di Narciso, preso di sé e immobilizzato davanti alla sua immagine nell'acqua: «Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem | haeret, ut e Pario formatum marmore signum», secondo Ovidio, *Met.* III 418-19. *biancho*: cromatismo dal quale si sprigiona l'immagine della paura del testo (v. 10), con richiamo interno alla «bianca paura» di CXCVII 13. La rima di *biancho* con *stancho* rinvia ancora a Dante, *Cosí nel mio parlar*, vv. 43 e 47 (De Robertis), dove ugualmente *bianco* è indizio di sbigottimento mortale («ond'io rimango bianco»); associazione tanto piú probativa in quanto anche la rima di *diaspro* con *aspro*, vv. 10 e 12, proviene dall'inizio della stessa canzone dantesca, vv. 1 e 5 (Trovato). Un'altra sola volta il *diaspro*, quarzo durissimo (Plinio, *Nat. hist.* XXXVII 115), è citato fuori rima in *Tr. Pud.* 119-22, associato al *diamante* e soprattutto, sia pure in altro contesto, al nome di Medusa.

11. *pregiato poi ... sciocco*: e cosí ridotto a materiale prezioso sarei apprezzato dal *vulgus* avido e incompetente, con allusione al vano amore per le statue e per le gemme denunciato nel capitolo *De statuis* nel *De remediis* (I 41; Castelvetro). In *avaro* un richiamo verbale alla canzone che precede, L 18; il lemma (dantesco) *sciocco* al plurale anche in CCCLIX 58 («non errar con li sciocchi») e nella canzone CCCLXVI 21.

12. *sarei*: lo stesso verbo della prima apodosi (v. 8) come conseguenza della medesima condizione (v. 5). *grave giogo*: il pesante giogo delle passioni, con richiamo interno al «grave giogo» della canzone che precede, L 61, cfr. nota a XXIX 7; lo stesso «dispietato giogo» (LXII 10) nonché «giogo aspro et fero» della canzone *Quel'antiquo* (cfr. nota a CCCLX 38). *aspro*: aggettivo postposto per epifrasi, antitetico a quel «dolce giogo» richiamato per la pietrificazione di Atlante nel sonetto *L'aura celeste* (cfr. nota a CXCVII 3).

13. *quel vecchio stancho*: Atlante, re di Mauritania (Marocco), pietrificato dal volto di Medusa che Perseo gli mostra per non essere stato ricevuto ospitalmente nelle sue terre, secondo le *Metamorfosi* (IV 631-62); lo stesso ruolo di Atlante impietrato, assunto dall'amante, è nel sonetto CXCVII 1-6: «L'aura celeste ... | pò quello in me, che nel gran vecchio mauro | Medusa quando in selce transformollo». L'*invidia* per Atlante è dunque dovuta al fatto che qui manca l'effetto Medusa; Atlante è detto *stancho*, perché, trasformato nel monte che porta il suo nome [cfr. *De vita solitaria* II 12, p. 502: «Sciscitare Parmenidem et Atlan-

ta: invenies eos nomina propria his in quibus habitarunt montibus reliquisse»], regge su di sé tutta la volta del cielo: «et omne | cum tot sideribus caelum requievit in illo» (*Met.* IV 661-62). Per quanto in Ovidio il gigantesco sovrano abbia tanto di barba, il tema della vecchiaia è probabilmente un incrocio virgiliano, *Aen.* IV 246-51: «Iamque volans apicem et latera ardua cernit | Atlantis duri caelum qui vertice fulcit, | Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris | piniferum caput et vento pulsatur et imbri, | nix umeros infusa tegit, tum flumina mento | praecipitant senis, et glacie riget horrida barba» (Castelvetro). Il *marmoreus senex* dell'*Africa* (III 184) è certo Atlante (Festa), conformemente al passo dove è sollevato dalla sua fatica di reggere il cielo: «longevus nimioque Athlas sub pondere fessus...» (*Afr.* III 404).

14. *le sue spalle*: le spalle di Atlante diventano gioghi montani; Ovidio, *Met.* IV 657-58: «Quantus erat, mons factus Atlas; nam barba comaeque | in silvas abeunt, iuga sunt umerique manusque...» Per l'ombra gettata sul Marocco si veda anche l'epistola metrica a Giacomo Colonna: «vidit et Occeanus, qua sol defessus eundo | abluit hesperio fumantes gurgite currus [cfr. *Met.* IV 632-34, nonché le *'nfiammate rote* di L 15], | quaque meduseo duratum lumine montem | prospiciens longam celsis de rupibus umbram | proicit et Mauros festina nocte recondit» (*Epyst.* I 6, 71-75); così nel citato passo dell'*Africa* (III 407-11): «heu miser! atque oculos ausus vidisse Meduse | vertitur in scopulos. Nunc stat quem cernimus ipsi | magnus et ingenti tellurem contegit umbra | immensoque iacet spatio porrectus et astra | vertice tangit adhuc». Probabilmente lo stesso personaggio è nella frottola attribuibile a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, 13: «Deh, che mal aggia il negro - di Marrocco!» (Pancheri), sempre in rima con *sciocco*. Per la forma cfr. anche L 48.

Non al suo amante piú Dïana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

Primo dei quattro madrigali del *Canzoniere*, tutti collocati nella Prima Parte (LIV, CVI, CXXI), dei quali il secondo quasi consecutivo, con la sola frattura della canzone politica *Spirto gentil* (LIII). Genere di poesia per musica dell'*Ars nova* da eseguirsi di solito a due voci, il madrigale è formato da due terzetti su una sola melodia ripetuta (il primo contiene il *comparandum*, il secondo il *comparatum*, con una distribuzione logico-sintattico-ritmica che avrà speciale eco in Franco Sacchetti; Capovilla) e da un distico a rima baciata su altra frase musicale. Cosí sta ad esempio questo madrigale *Non al suo amante* nel Codice Squarcialupi della Biblioteca Laurenziana di Firenze (Palatino 87) nella sezione dei componimenti intonati da Jacopo da Bologna (testo di successo, come dimostrano gli altri quattro manoscritti solfati descritti dal Corsi; la sola intavolatura nell'antico codice di Faenza 117, ancora trecentesco). Su questa base i musicologi tendono a far convergere il poeta e il suo musico in un'unica occasione 'cortese', proponendo per esclusione l'àmbito scaligero e la data Verona 1348-52 (Petrobelli; Battisti, indipendentemente, Verona 1350). L'ipotesi d'una datazione del testo cosí bassa, scarsamente indiziaria, non è però necessaria in un'epoca di fitti scambi internazionali; non è comunque sufficiente a cancellare l'aspetto piú arcaico che arcaicizzante di questo madrigale, come degli altri tre del *Canzoniere*, che, considerati concordemente almeno un po' piú tardi, diventerebbero a questo punto tardissimi e potrebbero fare di Petrarca un settatore piuttosto che un promotore del 'genere'. Sta di fatto che *Non al suo amante* è collocato in una lunga sequenza di rime che probabilmente non scavalcano gli anni avignonesi (Wilkins, *The Making*, p. 350) o valchiusani, e per di piú vicino a tre arcaiche ballate, altra esperienza dell'*Ars nova*, che inducono il lettore del *Fragmentorum liber* a riportarsi indietro verso le soluzioni immaginative e stilistiche delle ballate *Lassare il velo* e *Occhi miei lassi* (XI, XIV). Santagata (*Canzone XXIII*, p. 60, poi Capovilla) ha avanzato l'ipotesi che il madrigale preceda la stesura dell'ultima stanza di XXIII: dovendosi in tal caso ricordare la postilla di Petrarca dove si dice che *Nel dolce tempo* è una delle sue prime invenzioni e che la stesura finale delle ultime stanze è tratta da vecchie schede rimaste nel cassetto (cfr. introduzione a XXIII).

Il madrigale mescola in singolare sovrapposizione la situazione d'una 'pastorella' transalpina, bionda e un po' *deshabillée* (revisionata a Firenze dall'aristocratico mimetismo di Cavalcanti nella ballata *In un boschetto trova' pasturella*) con una situazione classica imperniata sulla coppia di Diana e Atteone (similitudine del primo terzetto); cosí il testo, attraverso il filtro del pur antico sonetto LI, con la doppia coppia di Apollo e Dafne, Atlante e Medusa, richiama la canzone *Nel dolce tempo*, modulando lo stesso mito ovidiano dell'ultima stanza (XXIII 147-160) su diversa tonalità e con una dea sociologicamente diminuita di conseguenza e pur sempre *ignuda* (v. 2, XXIII 150). Ma qui il secondo terzetto insinua ulteriori livelli di senso: la nudità della pastorella è legata alla deposizione di quel *velo* che nasconde i capelli d'oro, ancora un *velamen* di separazione e di oscurità come nella ballata *Lassare il velo* (cfr. introduzione a XI), lasciando intravedere, ambiguamente intrecciati, i connotati sacri del testo: dalla situazione archetipica di Adamo ed Eva, nudi, tremanti e nascosti *a facie Domini* nel paradiso terrestre, «cum audissent vocem Domini Dei deambulantis in paradiso *ad auram post meridiem*» (*Gn* III 8-10; Chessa) fino all'illuminazione di Paolo *media die* sulla via di Damasco: «or quand'egli arde 'l cielo» (v. 7; *Act* XXII 6); ora sacra meridiana che associa questa pastorella alla similmente complessa *pellegrina* del mondo nel vicino madrigale LIV, chiuso sulla stessa ora «quasi a mezzo 'l giorno» dopo il temibile richiamo della voce divina. Una polisemia del messaggio entro il genere 'pastorella' forse già avvertibile negli archetipi antichi del *trobar*, come nella seconda pastorella del trovatore Gavaudan, *L'autre dia, per un mati* (Lazzerini, *Letteratura in lingua d'oc*, pp. 145-47).

Schema musicale: A^1 A^2 B. Schema metrico: tutti endecasillabi, ABA BCB CC, con incatenatura dei due terzetti e del primo verso del distico baciato, coincidente con l'inizio di capitolo in terza rima. Tutte diverse le incatenature degli altri tre madrigali; cfr. Capovilla, *Morfologia del madrigale*, in particolare pp. 165-169.

BIBLIOGRAFIA: Corsi, *Poesie musicali*, p. 57; Petrobelli, *Un leggiadretto velo*, pp. 32-45; Battisti, *Non chiare acque*, p. 308; Dolla, *Madrigali*, pp. 74-80; Id., *Ciclo dei Madrigali*, pp. 59-76; Perrus, *L'image fantastique*, pp. 40-43; Santagata, *Canzone XXIII*, pp. 60-61; Capovilla, *Madrigali*, in *Studi*, pp. 47-90; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 168-69; Vanossi, *Il mito di Atteone*, pp. 3-20; Marcozzi, *Biblioteca di Febo*, pp. 241-44; Paolino, *Nota sui madrigali*, pp. 307-23.

1. *Non ... piacque*: Diana piacque ad Atteone non piú di quanto piacque a me la pastorella... (iperbato e *mise en relief* della similitudine attraverso i due terzetti). Ovidio nelle *Metamorfosi* (III 137-252) dice soltanto che Atteone, sospesa la caccia, si perde in un bosco sconosciuto, e si ritrova nell'antro sacro dove Diana e le sue Ninfe fanno il bagno nell'acqua d'una fonte; il cacciatore quasi non vede ma è visto da Diana, che furente di essere stata sorpresa nuda nell'acqua trasforma il cacciatore in cervo cacciato, e non sarà saziata che con la morte dell'eroe fatto a pezzi dai suoi cani (Ovidio classifica infatti la favola non come *scelus* amoroso ma come *crimen* della Fortuna); Petrarca dice *piacque* e *suo amante* perché trasferisce su Atteone la sua propria 'visione' e pulsione, cosí come è raccontata fino alle ultime conseguenze nella canzone XXIII 147-60 (nondimeno Carducci, Chiòrboli, Scherillo, rinviano alla sola fonte di Diodoro Siculo, che attribuisce seccamente ad Atteone concupiscenza verso la dea).

2. *per tal ventura*: per un caso simile a questo che è capitato a me (*tal* pronome indefinito). *tutta ignuda*: come la bella della canzone *Nel dolce tempo*, «e quella fera bella et cruda | in una fonte ignuda | si stava, quando 'l sol piú forte

ardea», con simile dittologia aggettivale in rima e nella stessa ora cocente della visione (XXIII 149-51).

3. *gelide acque*: contrapposte alla calura meridiana descritta da Ovidio nella favola di Atteone, nonché al diverso calore dell'ora meridiana del v. 7. Un richiamo alle «fresche ... acque» del 'bagno' di Laura nella canzone CXXVI (Capovilla, *Madrigali*, pp. 74-75) e alla «fresca riva» del madrigale CVI 2; cosí nell'*Epitalamio* di Claudiano per Celerina quando Venere «*fontibus* abluitur *gelidis* legemque capillo | reddit et ornatum formae...» (*Carmina minora* XXV 100-1).

4. *ch'a me*: dipende da *piú* del v. 1. *pastorella*: affettivamente implicata col pastore della canzone *Ne la stagion*, L 29. *alpestra et cruda*: solitaria e crudele, con le dittologie parallele *bella et cruda* (giusto Diana «in una fonte ignuda», XXIII 150), *alpestra et dura* (XXV 13, fuori rima), *alpestri et feri* (XXXVII 104), cfr. nota a L 19.

5. *posta a bagnar*: intenta (Leopardi), nell'atto di bagnare. Il *velo* è quello che nasconde i «biondi capelli» nella ballata XI 1 e 12 (sempre in rima con *gielo*) e che impedisce la visione della luminosa bellezza dell'amata, cfr. XXXVIII 7, CXXVII 62. Alla visione di Diana senza velami (vv. 1-3) corrisponde la visione d'una chioma senza il velo che la protegge dal vento (*aura*) e dagli sguardi. Motivo anche ovidiano, con la minaccia di Diana allo sfortunato cacciatore: «Nunc tibi me posito visam velamine narres, | si poteris narrare, licet», *Met.* III 192-93. *leggiadretto*: lo stesso aggettivo affettivo per affine situazione nel sonetto della rosa tra le spine (sapienziale), CCXLVI 1-3: «L'aura che ... l'aureo crine | soavemente sospirando move, | fa con sue viste *leggiadrette* et nove...»; richiamo interno al coprente *picciol velo* di CLXXXII 8. Soluzione ipocoristica che intreccia i madrigali del Libro con un'*angeletta* (CVI 1) e una *giovenetta* (CXXI 1).

6. *a l'aura ... chiuda*: analogamente, con accentuata memoria interna in situazione contraria, nell'*incipit* del sonetto XC, «Erano i capei d'oro *a l'aura* sparsi | che 'n mille dolci nodi gli avolgea...»; il tutto probabilmente col filtro di Diana che raccoglie la sparsa chioma prima del bagno: «sparsos per colla capillos | colligit in nodum, quamvis erat ipsa [l'altra Ninfa] solutis» (*Met.* III 169-70). Per *a l'aura* si veda il Castelvetro: «Bel dubbioso parlare, potendosi tirare al vento e alla donna, all'un e all'altro chiudendo i capelli»; per il *biondo capel* richiamo interno ai *biondi capelli* della ballata del velo (XI 9). Il Corsi segnala una variante per questo verso dei codici musicali: «ch'al sole e all'aura il vago capel chiuda», che sarebbe «difficile attribuire ai copisti e che non è richiesta nella sua diversa forma dalla struttura musicale» (*Poesie musicali*, p. 57). Ma sarà da segnalare che la variante non è esclusiva, trovandosi in un ramo della 'forma' Chigi; i testimoni sono il Magliabechiano VII 282 [Seren] e il Palatino 192 [Wilkins] della Nazionale di Firenze, il Riccardiano 1101 [già noto al Foresti], che formano un gruppo compatto per errori comuni e rimaneggiamenti. Siccome questo gruppo è isolato nella tradizione 'Chigiana', risulta arduo far risalire la variante all'archetipo: il che fa remota la possibilità d'una variante d'autore, della quale manca anche l'evidenza, perché il *sole* sembra un motivo additizio desunto dalla calura del v. 7. Mancando i presupposti per una lezione primitiva d'autore della tradizione extravagante, cade anche l'ipotesi di posticipare l'invenzione del *calembour* petrarchesco *L'aura* = *Laura* (per cui cfr. Capovilla, *Madrigali*, p. 86), che in questo testo antico trova probabilmente una delle sue prime applicazioni. Per la 'forma' Chigi cfr. Wilkins, *The Making*, pp. 199-203; L. Seren, *La «forma Chigi» del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Firenze 1978-79 (tesi di laurea). *vago ... capel*: la bella chioma bionda ondeggiante, «errante per cagione del vento, overo *vago*, bello capello» (Daniello), cfr. nota a CCCLIII 1.

7. *tal che*: vista siffatta che..., con riferimento a «quando ... | la vide» di Atteone (vv. 2-3) e al sottinteso 'quando la vidi' del poeta-amante; l'avverbio *quand(o)* è infatti ripreso all'interno del verso. *or quand'egli arde*: nell'ora che il sole è piú ardente; è anche l'ora indicata da Ovidio (tanto implicati sono i piani del sacro e del profano), sia nel narrato sia nel parlato di Atteone: «iamque dies medius rerum contraxerat umbras | et sol ex aequo meta distabat utraque, | ... nunc Phoebus utraque | distat idem terra finditque vaporibus arva» (*Met.* III 144-45, 151-52); la stessa ora della visione di Atteone nella canzone XXIII 151, «quando 'l sol piú forte ardea»; anche in Virgilio, *Ecl.* II 13, all'ardore della ricerca fa risposta l'ardore dell'ora, «sole sub ardenti». Il pronome *egli* (*arde*) è, come al solito, prolettico del soggetto.

8. *tutto*: risponde a *tutta* della pastorella-Diana, v. 2. *tremar*: qui contrapposto a *arde*; ma i due verbi insieme riassumono quell'*oxymoron* che è lo stato dell'amante: «che mai nol penso ch'i' non arda et treme» (CCCXXIII 63), «Talor mi *trema* 'l cor d'*un dolce gelo*» (con costanza di strutture contestuali, cfr. nota a CCCLXII 5), del resto anticipato nella ballata del velo che governa l'amante «et al caldo et al gielo» (XI 13), cfr. CCCXXXVII 10-11: «e 'n foco e 'n gielo | tremando, ardendo, assai felice fui». *amoroso gielo*: un tremore d'amore simile a quello di Agostino inondato dalla luce divina: «Et reverberasti infirmitatem aspectus mei radians in me vehementer, *et contremui amore et orrore*» (*Conf.* VII x 16); passo agostiniano che contiene anche quella voce *de excelso* che sembra avere accoglienza nel vicino madrigale della pellegrina (LIV 5).

Spirto gentil, che quelle membra reggi
dentro a le qua' peregrinando alberga
un signor valoroso, accorto et saggio,
poi che se' giunto a l'onorata verga
colla qual Roma et suoi erranti correggi,
et la richiami al suo antiquo vïaggio,
io parlo a te, però ch'altrove un raggio
non veggio di vertú, ch'al mondo è spenta,
né trovo chi di mal far si vergogni.
Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otïosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avolto entro ' capegli.

Non spero che già mai dal pigro sonno
mova la testa per chiamar ch'uom faccia,
sí gravemente è oppressa et di tal soma;
ma non senza destino a le tue braccia,
che scuoter forte et sollevarla ponno,
è or commesso il nostro capo Roma.
Pon' man in quella venerabil chioma
securamente, et ne le treccie sparte,
sí che la neghittosa esca del fango.
I' che dí et notte del suo strazio piango,
di mia speranza ò in te la maggior parte:
che se 'l popol di Marte
devesse al proprio honore alzar mai gli occhi,
parmi pur ch'a' tuoi dí la gratia tocchi.

L'antiche mura ch'anchor teme et ama
et trema 'l mondo, quando si rimembra
del tempo andato e 'ndietro si rivolve,
e i sassi dove fur chiuse le membra
di ta' che non saranno senza fama,
se l'universo pria non si dissolve,
et tutto quel ch'una ruina involve,

per te spera saldar ogni suo vitio.
O grandi Scipïoni, o fedel Bruto,
quanto v'aggrada, s'egli è anchor venuto
romor là giú del ben locato officio!
Come cre' che Fabritio
si faccia lieto, udendo la novella!
Et dice: Roma mia sarà anchor bella.

Et se cosa di qua nel ciel si cura,
l'anime che lassú son citadine,
et ànno i corpi abandonati in terra,
del lungo odio civil ti pregan fine,
per cui la gente ben non s'assecura,
onde 'l camin a' lor tecti si serra:
che fur già sí devoti, et ora in guerra
quasi spelunca di ladron' son fatti,
tal ch'a' buon' solamente uscio si chiude,
et tra gli altari et tra le statue ignude
ogni impresa crudel par che se tratti.
Deh quanto diversi atti!
Né senza squille s'incommincia assalto,
che per Dio ringraciar fur poste in alto.

Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme
de la tenera etate, e i vecchi stanchi
ch'ànno sé in odio et la soverchia vita,
e i neri fraticelli e i bigi e i bianchi,
coll'altre schiere travagliate e 'nferme,
gridan: O signor nostro, aita, aita.
Et la povera gente sbigottita
ti scopre le sue piaghe a mille a mille,
ch'Anibale, non ch'altri, farian pio.
Et se ben guardi a la magion di Dio
ch'arde oggi tutta, assai poche faville
spegnendo, fien tranquille
le voglie, che si mostran sí 'nfiammate,
onde fien l'opre tue nel ciel laudate.

Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi
ad una gran marmorea colomna
fanno noia sovente, et a sé danno.
Di costor piange quella gentil donna

che t'à chiamato a ciò che di lei sterpi
le male piante, che fiorir non sanno.
Passato è già piú che 'l millesimo anno
che 'n lei mancâr quell'anime leggiadre
che locata l'avean là dov'ell'era.
Ahi nova gente oltra misura altera,
irreverente a tanta et a tal madre!
Tu marito, tu padre:
ogni soccorso di tua man s'attende,
ché 'l maggior padre ad altr'opera intende.

Rade volte adiven ch'a l'alte imprese
fortuna ingiurïosa non contrasti,
ch'agli animosi fatti mal s'accorda.
Ora sgombrando 'l passo onde tu intrasti,
famisi perdonar molt'altre offese,
ch'almen qui da se stessa si discorda:
però che, quanto 'l mondo si ricorda,
ad huom mortal non fu aperta la via
per farsi, come a te, di fama eterno,
che puoi drizzar, s'i' non falso discerno,
in stato la piú nobil monarchia.
Quanta gloria ti fia
dir: Gli altri l'aïtâr giovene et forte;
questi in vecchiezza la scampò da morte.

Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai
un cavalier, ch'Italia tutta honora,
pensoso piú d'altrui che di se stesso.
Digli: Un che non ti vide anchor da presso,
se non come per fama huom s'innamora,
dice che Roma ognora
con gli occhi di dolor bagnati et molli
ti chier mercé da tutti sette i colli.

Una delle grandi canzoni politiche del *Canzoniere*, come *Oi aspectata in ciel* (XXVIII) e *Italia mia* (CXXVIII), indirizzata ad un senatore di Roma degno di grandi speranze; testi sparsamente intercalati nel Libro a testimoniare che nel riso e nel pianto la materia cantata non è tutta amorosa, secondo l'annuncio del congedo della prima «moral canzone» (XXVIII 112-14). Domina in apertura la «figura spiritosa» (Muratori) di un'Italia aggravata dagli anni e sonnolenta, «vecchia, otïosa et lenta» (v. 12), che non riesce a sollevare quella venerabile testa

che metaforicamente è Roma *caput mundi* (v. 20); una città che in chiusura (penultima stanza) si rivela dantescamente «vedova e sola» senza sostegno e senza lume, «viduam et desertam», come la *civitas* evocata da Dante sulla scorta delle *Lamentationes* di Geremia nel canto di Sordello (*Purg.* VI) nonché nell'*Epistola* XI, *Quomodo sola sedet civitas*, ai Cardinali italiani, cui sottostà la comune sofferenza per la lontananza da Roma del papato avignonese («'l maggior padre ad altr'opera intende», v. 84). Al centro del testo scorrono le molteplici visioni delle antiche mura «ch'anchor teme et ama | et trema 'l mondo», ma mute e travolte dalla cenere del tempo con «tutto quel ch'una ruina involve»; visioni degli eroi romani vivi nella memoria, che *là giú* in un triste elisio anelano alla rinascita di Roma («Roma mia sarà anchor bella», v. 42); dei sepolcri profanati dei martiri cristiani nelle basiliche, templi d'Iddio fatti spelonche di ladri; di schiere dei «neri fraticelli e i bigi e i bianchi», della folla dolorosa e inerme che scopre le sue piaghe a mille a mille (strofe III-V); poi la rassegna delle grandi famiglie romane discordi, petrarchescamente enumerate in una evocazione araldica di stemmi feroci: «Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi...» (strofe VI). Di questa mescolanza di toni, tra la «solenne antichità» delle prime stanze e il «medioevo informe» delle ultime, tratta dal fondo d'una memoria letteraria che in sapiente intarsio fonde Virgilio con Lucano, Claudiano e Dante, il Carducci è un equo ammiratore. Ma la canzone è soprattutto un lamento del «tempo andato» (v. 31), un moderno *planctus* politico («Di costor piange quella gentil donna...», v. 74), sottilmente legato ad una tradizione provenzale che sul tema della degenerazione dei potenti mescola pianto e invettiva, e che attraversando il sirventese di Sordello arriva a *Purg.* VI 112-15: «Vieni a veder la tua Roma che piagne | vedova e sola, e dí e notte chiama: | "Cesare mio, perché non m'accompagne?". | Vieni a veder la gente quanto s'ama!».

Su chi sia il Cesare della situazione, uno «Spirto gentil» atteso da Roma in lacrime e da uno scrivente similmente «pensoso» e inquieto (congedo), una gamma di proposte erudite. Cinquecentesca è la candidatura di Cola di Rienzo, il tribuno del popolo romano (20 maggio 1347) che tentò di rinnovare la repubblica (Vellutello, Gesualdo, Daniello, Castelvetro, poi Tassoni, Leopardi e Zingarelli, in base a certa conformità retorica con alcune epistole, in particolare la famosa *hortatoria* a Cola del '47, *Var.* XLVIII = *Disp.* 8, nonché *Var.* XLII = *Disp.* 11); identificazione «stiracchiatissima e irragionevole» (Carducci) non foss'altro per la contraddizione che consentirebbe di esaltare Cola simultaneamente preservando i Colonna (vv. 71-76), naturali oppositori del progetto rivoluzionario popolare e bersagli privilegiati tra la nobiltà romana conservatrice, massacrati infatti in gran numero dagli uomini del fresco Tribuno alla porta di San Lorenzo in Roma nel novembre del 1347 (su cui l'epistola consolatoria per tanti morti in famiglia al cardinale Giovanni, *Epyst.* II 15), come racconta a fosche tinte l'Anonimo Romano. Su alcune personali testimonianze di scribi antichi, imparentati tra loro, poggia anche l'identificazione del destinatario della canzone con Bosone da Gubbio, Giovane o Novello (Dotti, Santagata), nominato senatore delegato da Benedetto XII (15 ottobre 1337), «Luogotenente del papa e stipendiato» da colui che nel '37 era il «vero senatore» (Torraca), per altro dapprima confuso con il letterato politicizzato Bosone da Gubbio *senior*, cui si attribuiscono alcuni modesti sonetti e il romanzo *L'aventuroso Ciciliano* (D'Ovidio, Scherillo, Cesareo, Chiòrboli). Cosí «Troppo piccolo sarebbe il personaggio» (sempre il Torraca) per tanto lirico apparato di lodi, e soprattutto sostenuto negativamente, per esclusioni incrociate dei pretendenti, su una secolare cattiva lettura degli ultimi versi del testo. Il congedo invece, come al solito cifrato, è la chiave

della canzone; là dove l'autore entra in prima persona («Un che non ti vide...») a trarre il destinatario dall'ombra dei suoi stessi luminosi attributi («Spirto gentil», «signor valoroso, accorto et saggio ... giunto a l'onorata verga», «signor nostro», «Tu marito, tu padre», «cavalier, ch'Italia tutta honora») e a invocarlo come personaggio di tanto fascino e di tale leggendaria grandezza, come Scipione nell'*Africa* (III 346-48), da smentire il proverbio secondo il quale 'la presenza sminuisce la fama'. A sciogliere l'enigma del congedo è Mario Martelli sulle orme del Torraca (per altro partigiano di Cola di Rienzo), pronto a documentare il rovesciamento della sentenza di Claudiano *Minuit praesentia famam* operata nel testo e a riproporre di conseguenza la candidatura di Stefano Colonna il Vecchio, senatore nel 1339, escluso per la ragione che Petrarca conosceva benissimo il padre dei suoi protettori e amici Giacomo e Giovanni; lo aveva visto fisicamente *da presso*, ma sempre a quel modo che si vedono le cose immaginate che producono amore («Un che *non ti vide* anchor da presso, | *se non come* per fama huom s'innamora»), come persona cui la fama non è nemica; *da presso* sí, ma con gli occhi dell'innamorato per sentito dire e *de lonh*, perché la fantasia amorosa «non si tiene alli termini del vero» e «la imagine per sola fama generata sempre è piú ampia», come scrive Dante nel *Convivio*, anche lui indagando e variando sul tema (I III 5-11). In questa velata evocazione Stefano il Vecchio, che eclissa in *appeal* Stefano Colonna il Giovane candidato del Carducci (*Saggio* del 1876), senatore nel 1342, chissà quando e se visto *da presso*, viene a combaciare con il ritratto in chiaro fatto all'amico Guido Sette nella lettera autobiografica *Sen.* X 2 (Venezia, 1367), dove è ricordato il primo viaggio a Roma del 1336-37 e dove il gran vecchio di casa Colonna «senex ille gloriosissimus», bello di fama e di sventura, è ancora miticamente evocato come *phenix unicus* rinato dalla cenere degli antichi in una Roma fatta immagine e ombra di se stessa tra grandiose rovine. Cosí, verso la fine degli anni Trenta, la gran Fenice di casa Colonna poteva sembrare a Petrarca l'incarnazione moderna dell'antico eroe repubblicano senza macchia e senza paura, vera «marmorea colomna» (v. 72) contro il degrado del tutto e contro l'aggressione delle stesse nobili famiglie romane concorrenti e feroci, modello d'una romanità virtuosa nel tempo, in pace e in libertà, cosí come gli appare ancora retrospettivamente in vecchiaia, a specchio dell'antico amore colonnese non mai negato nel *Canzoniere*, sede di avventure dell'animo assolute.

Canzone di sette stanze di quattordici versi. La stanza ha fronte ABC BAC; sirma, con l'unico settenario, di schema CDEEDdFF; congedo uguale alla sirma, con il primo verso al solito irrelato.

BIBLIOGRAFIA: Carducci, *Saggio*, pp. 42-61; D'Ovidio, *Ancora dello «spirto gentil»*; Torraca, *Cola di Rienzo*, pp. 1-87; Cesareo, *Poesie volgari*, pp. 53-67; Phelps, *The Earlier and Later Forms*, pp. 53-65; Calcaterra, *Nella selva*, pp. 104-107; Velli, *Dante di Francesco*, pp. 185-99; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 29-42; Martelli, *Sul destinatario della canzone «Spirto gentil»*, pp. 91-120.

[I]. 1. *Spirto gentil*: il nobile spirito, che regge l'anima e le *membra* del «signor valoroso» destinatario della canzone («io parlo a te», v. 7). In trasparenza la tripartizione cristiana *spiritus*, *anima* e *corpus*, per cui Paolo, *1 Thess* V 23, e Guglielmo di Saint-Thierry, *Expositio super epistolam ad Romanos*, V VIII 22: «omnis creatura partim spiritualis est, partim animalis, partim corporalis. Quod ... corporalis creatura per loca tenditur, animalis autem unificat corporalem, spiritualis animalem *regit* ... Ita omnis creatura in homine est, quia et intelligit spiritu, et sentit anima, et localiter corpore movetur» (Martelli). L'alternanza di *spir-*

to e *membra* anche in CXXVII 36-37 («che ricopria le pargolette membra | dove oggi *alberga l'anima gentile*»), CLXXXIV, CCC 7. Con simile petrarchesco vocativo si chiude il sonetto epistolare, esortativo a sapienza, *La gola e 'l somno*: «tanto ti prego piú, gentile spirto, | non lassar la magnanima tua impresa» (VII 13-14), cfr. XXVIII 1-3. *reggi*: governi. Verbo che esalta il complessivo ricordo delle parole di Enea a Didone, *Aen.* IV 336: «dum spiritus hos regit artus» (Daniello), da cui Girolamo nell'epistola *Ad Paulam*, XXXIX 8.

2. *dentro ... alberga*: nelle quali [*qua'*, in forma ridotta, cfr. XXIV 6, L 24, CCXXV 8, CCXXXVII 32] abita finché è pellegrino di questa terra. Tema classico (ciceroniano) e cristiano, della vita come esilio e pellegrinaggio; cosí san Paolo, *2 Cor* V 6: «scientes quoniam dum sumus in corpore peregrinamur a Domino...» (Daniello), ricordato da Agostino, *En. in Ps.* XLI 10: «quamdiu sumus in corpore hoc, peregrinamur a Domino», cfr. introduzione a XVI, nota a CCLXX 96, CCCXXXI 23; e anche LIV 2, XCI 11; Dante, *Epistola* XI 26 ai Cardinali italiani; *Purg.* XIII 94-96.

3. *accorto et saggio*: dotato di prudenza e di saggezza. Dittologia in clausola frequente nel Libro, CV 61, CCLXIV 119. Cosí in Cino, *Zaffiro che del vostro*, 9: «gentile, accorta e saggia», con trinomio aggettivale (Santagata).

4. *se' giunto ... verga*: sei arrivato a quell'onorata verga, o scettro eburneo, che è insegna dei senatori romani (detto allo *Spirto* come parte piú nobile dell'uomo), cfr. CV 44-45; Dante, *Per quella via*, 10: «di signoria ... verga».

5. *suoi erranti*: coloro che a Roma sono in errore, sviati, secondo l'immagine d'un percorso ideale, poi precisato come *viaggio* (v. 6), per altro in circuito col *peregrinare* spirituale (v. 2). Interessante il lemma *erranti* sostantivo, come in Dante, *Le dolci rime*, 141: «Contra-li-erranti mia, tu te n'andrai» (*Conv.* IV). *correggi*: guidi, indirizzi (sulla buona strada). Rima ricca e derivativa con *reggi*.

6. *la richiami ... viaggio*: la riconduci sulla sua antica via (di gloria e di libertà), l'*antica strada* di XCVI 9-10. Per il sostantivo sempre trisillabo cfr. XXIII 118, XXXVII 18, LIV 9, LXXX 27, ecc.

7-8. *a te*: allo *Spirto*, quale entità piú alta dell'uomo. *altrove*: in altri fuori che in te. *un raggio ... di vertú*: un lume di virtú, un solo barlume (con *enjambement* e funzionale allitterazione a cavallo dei due versi *raggio/veggio*, cfr. CLXIX 9-10: «di pietate un raggio | scorgo»; ulteriore gioco fonico in rima con *reggi* e *correggi*). *spenta*: cioè morta (in relazione a quel *raggio* potente e virtuoso che non risplende piú). Un'eco delle parole di Bruto a Catone secondo Lucano, *Phars.* II 242-45: «Omnibus expulsae terris olimque fugatae | virtutis iam sola fides ... | derige me, dubium certo tu robore firma» (Daniello).

9. *né*: e non (correlato a *non veggio*, v. 8). *di mal far*: di operare malamente, cfr. CXXXVI 4, CCVI 45.

10. *Che s'aspetti ... s'agogni*: cosa aspetti ... cosa desideri davvero (due verbi medi riferiti all'Italia, v. 11); cfr. CCLXIV 20; *Inf.* VI 28, *Purg.* XIII 66, ecc. Rima ricca con *vergogni*.

11. *suoi guai*: i lamenti di dolore (III 7, XXIII 65, LXVIII 2, ecc.) che salgono dal profondo, verso i quali invece Italia (personificata) è insensibile per incontrollabile deperimento di tutti i sensi, «vecchia, otïosa et lenta», v. 12.

12. *vecchia ... lenta*: invecchiata (e quindi senza forze), inoperosa e pigra (poi al v. 23 «neghittosa» immersa nel fango, come qui nel sonno, v. 13), cfr. canzone XXVIII 58, «popolo ignudo paventoso et lento», nota a CCXII 8; per la terna aggettivale negativa al femminile anche CXXVII 17. Il motivo della vecchiezza di Roma è già classico nel quadro dell'età dell'uomo, il quale Petrarca «traspor-

ta ad Italia» (Castelvetro, che cita Floro, Paolo Orosio e Lattanzio); cosí in *Fam.* X 1, 14, a Carlo IV: «Finge nunc animo almam te Romane urbis effigiem videre; cogita matronam *evo gravem*, *sparsa canitie*, amictu lacero...».

13. *non fia ... svegli*: non ci sarà qualcuno capace di svegliarla; similmente dormiente Italia nella canzone XXVIII 70-71.

14. *Le man' ... capegli*: avessi potuto io avvolgere le mani nei suoi capelli (per ridestarla dal «pigro» sonno), con la soluzione ottativa *aves'sio* tipica della forma-sestina, per cui nota a XXII 31. L'immagine delle mani dentro la «venerabil chioma» e «treccie sparte», ripresa nella seconda stanza (vv. 21-22), mescola ricordi danteschi, «Io avea già i capelli in mano avvolti» di *Inf.* XXXII 103 (Castelvetro), con «ne' biondi capelli ... | metterei mano ... | S'io avessi le belle trecce prese» della canzone 'petrosa' *Cosí nel mio parlar*, 63-66 (Contini), piú Virgilio, *Aen.* II 552: «implicuitque comam laeva» (Giraldi presso Carducci).

[II]. 15. *Non spero*: a ripresa negativa di *non veggio ... né trovo ... non so*, ad attacco forte o in clausola interna (al settenario) della prima stanza, vv. 8-9 e 10. *pigro sonno*: il grave sonno dell'apatia.

16. *mova la testa ... faccia*: sollevi il capo, per quanto la si chiami a gran voce. All'inane *chiamar* si sovrappone lo sperato *scuoter forte et sollevarla* del v. 19. Situazione parallela in *Var.* XLVIII = *Disp.* 8: «Italia, que cum capite egrotante languebat».

17. *sí ... tal soma*: a tal punto è oppressa dal grave sonno e da tanto peso (delle sue miserie, sempre detto dell'Italia), cfr. *Ps. pen.* I 11: «ingenti miseriarum mole depressus sum».

18. *non senza destino*: non senza volontà del destino. «La litote oraziana *non sine dis* [*Carm.* III IV 20, Carducci], o ancor meglio la ciceroniana *non sine aliquo divino numine*» (Contini). *tue braccia*: quelle del «signor valoroso, accorto et saggio», invocato come *Spirto gentil* che appunto «quelle membra» regge, v. 1.

19. *scuoter ... sollevarla*: verbi speculari a «mova la testa» (situazione dell'impossibile) e a «gravemente è oppressa» (situazione oggettiva) dei vv. 16-17. *ponno*: possono (terza persona plur. rifatta sulla terza sing.); cfr. *Fam.* XV 1, 7.

20. *è or commesso ... Roma*: alle tue braccia capaci è ora affidata Roma *caput mundi*, o «caput orbis terrarum» secondo l'annuncio di Romolo in Livio, *Ab Urbe con.* I XVI 7 (Daniello). Un invitto *capo* intenzionalmente in contrasto con la *testa* ammalata e sonnolenta del v. 16.

21-22. *Pon' man ... treccie sparte*: affonda senza paura [*securamente*] le mani in quei capelli, in quelle trecce sparse, disfatte (dove la negligenza di *sparte* contrasta la *venerabil chioma* dell'antica maestà, cfr. *Fam.* XI 7, 6: «mundi caput est Roma, et licet obsoletum impexumque, terrarum caput»; anche *Fam.* XI 16, 4-5). Ripresa del desiderativo «Le man' l'avess'io avolto entro ' capegli» nel finale della prima stanza, con incremento dell'immagine dantesca dell'afferrare le belle trecce; cfr. nota al v. 14.

23. *la neghittosa*: quella pigra bella addormentata, come sommatoria del «pigro sonno» e della «vecchia, otïosa et lenta» Italia (vv. 12 e 15). *fango*: il metaforico *lutum* o *coenum* nel quale affonda l'Italia, cfr. nota a CCLIX 11; *Purg.* XVI 127-29.

24. *dí et notte*: formula (scritturale, salmistica) del continuo affanno dello scrivente, amoroso e civile; cfr. note a XXIII 56-57, XXXVII 64, XLVII 7, L 62, CLXXXII 10, ecc.

25. *di mia speranza ... la maggior parte*: perché la *spes* intera è per le *res immortales*, come in chiusura del Libro nella canzone alla Vergine, «in cui ò tutta mia speranza» (CCCLXVI 105). Rima ricca con *sparte*.

26. *popol di Marte*: i Romani, discendenti da Romolo, figlio di *Mars pater* (*Var.* XLII = *Disp.* 11), il «buon popol di Marte» di *Tr. Fame* II 2, cfr. *Par.* VIII 131-32.

27. *devesse ... occhi*: dovesse mai sollevare lo sguardo all'altezza della dignità sua propria (quella adombrata nell'*antiquo viäggio* del v. 6).

28. *parmi ... tocchi*: mi pare che soltanto [*pur*] durante la tua dignità presente [*a' tuoi dí*] sia stata concessa da Dio la grazia di risollevarsi verso le antiche virtú (secondo quel *destino* tratteggiato all'inizio della stanza, vv. 18-20).

[III]. 29-30. *L'antiche mura*: insieme ai «sassi» e a «tutto quel ch'una ruina involve» sono i soggetti che animano il glorioso passato, con il verbo principale dilazionato in *per te spera* del v. 36, singolare perché probabilmente condizionato dall'ultimo soggetto *tutto quel*, v. 35; cfr. *Epyst.* II 14 a Paolo Annibaldi, sul tema dei sacri ruderi romani, dopo la visita a Roma del '37 (Zingarelli). *teme et ama*: dittologia in rima come «tema et brami» del sonetto *Di dí in dí* (cfr. nota a CXCV 6), anche qui in contesto allitterante segnato da *enjambement*, *mura ... teme et ama* | *et trema ... mondo ... rimembra* | *del tempo*, cfr. *Tr. Mor.* II 96. *et trema*: e delle quali mura ancora trema. Il verbo è qui transitivo, come il latino anche medievale *tremere*, cfr. *Laudario Urbinate*, Glossario, s.v. *trèmere*; *Tr. Mor.* I 105.

31. *andato*: passato via. *'ndietro si rivolve*: si rivolge indietro (col pensiero). La stessa clausola in CCLXIV 123: «vergogna et duol che 'ndietro mi rivolve», cfr. CCLXXIII 1-2.

32. *i sassi*: i sepolcri. Similmente nel sonetto *Quel sol*: «in pochi sassi | chiuse 'l mio lume» (CCCVI 3-4) e nella canzone delle Visioni: «chiusa in un sasso» (nota a CCCXXIII 10-11). *membra*: lo stesso elemento corporeo del primo verso, con tutta la mortalità là implicita nella tensione con *Spirto*. Rima ricca con *rimembra*.

33. *di ta' ... senza fama*: di quei tali Romani che avranno fama eterna (con altra soluzione litotica, v. 18).

34. *se ... pria non si dissolve*: se non andrà prima in frantumi (con petrarchesca protasi del periodo ipotetico al presente ed apodosi al futuro, *se ... non si dissolve ... non saranno*).

35. *tutto quel ... involve*: tutto quanto è travolto in un'unica rovina (insieme alle antiche inclite *mura* e ai *sassi* degli antichi). Citazione tradotta dall'*Epitome* di L. Anneo Floro, segnalata dal Castelvetro: «Totam Italiam ... una veluti ruina ... pariter involvit» (I XIII 1, I XXVII 1, I XL 21). Identico primo emistichio quinario «et tutto quel...» in CXXXI 12. Rima ricca derivativa con *rivolve*.

36. *per te ... vitio*: per mezzo tuo sperano di rimarginare ogni ferita, di riparare ogni magagna. Ma il verbo *saldare* è proprio delle ferite di persone e cose, come in LXXV 1-2, «I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa | ch'e' medesmi porian saldar la piaga...» Il verbo singolare *spera* è probabilmente condizionato dall'ultimo soggetto *tutto quel*, che assomma nella rovina *mura* e *sassi* (vv. 29 e 32).

37. *Scipïoni ... Bruto*: Scipione Africano, protagonista dell'*Africa*, e l'Emiliano; il primo Bruto della romanità, «qui Superbum regem expulit» (*Var.* XLVIII = *Disp.* 8; *Fam.* X 1, 16) e che giurando sul pugnale tratto dal cuore di Lucrezia «concivibus tunc suis libertatem reddidit» (*Var.* XLVIII = *Disp.* 8, secondo Livio), tanto fedele agli ideali repubblicani da sacrificare i figli congiurati con i Tarquini, cfr. *Tr. Fame* I 53 e Ia 33.

38-39. *quanto ... officio*: quale grata notizia per voi, se è potuta arrivare fin nell'aldilà la voce [*romor*, CCXXV 8, CCLI 5; *Inf.* XI 100] che una tal carica [*officio*] è stata collocata cosí bene. In fine di stanza, l'esultanza nei campi elisi de-

gli eroi romani è modellata su quella immaginata da Claudiano, *Stil.* II 377-84 con gli stessi personaggi, quando Stilicone si risolve ad accettare il consolato (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 22-23): «Vidit ut optato se consule Roma potitam: | "Nunc" ait "Elysii lucos inrumpere campi, | nunc libet, ut tanti Curiis miracula voti | Fabriciisque feram ... iam prata choreis | pulsent nec rigidos pudeat lusisse Catones. | Audiat hoc senior Brutus Poenisque tremendi | Scipiadae..."».

40. *cre'*: credo (forma ridotta dell'antico *creo* siciliano). *Fabritio*: il «buon Fabrizio» vincitore dei Sanniti e di Pirro, paradigma dell'incorrotta *virtus* romana; *Tr. Fame* I 55, II 32, Ia 29; *Purg.* XX 25-27; *Conv.* IV v 13; *Mon.* II v 11.

41. *si faccia lieto*: a raddoppio di *v'aggrada* del v. 38. *novella*: la notizia del «ben locato officio» nelle mani del destinatario della canzone, cfr. LXVIII 11, CCLIV 1; *Purg.* VIII 112.

42. *anchor bella*: bella ancora una volta «per la virtú e per lo governo di lui» (Gesualdo).

[IV]. 43. *se ... si cura*: ricordo virgiliano delle parole di Priamo a Pirro, *Aen.* II 536, «si qua est caelo pietas quae talia curet» (Daniello). *cosa di qua*: di questa terra, *res mortales*, in antitesi al seguente paradisiaco *lassú* e al *là giú* degli eroi trapassati, v. 39; CLIII 3.

44. *l'anime ... citadine*: i beati abitatori del cielo. *Loci paralleli*: «Li angeli electi et l'anime beate | cittadine del cielo» (cfr. nota a CCCXLVI 2), «quella ch'è fatta immortale | et cittadina del celeste regno» (CCCLIV 3-4); *Vita Nuova* XXXIV 1; *Conv.* IV XXVIII 5; *Purg.* XIII 94-96. Per la forma cfr. XCII 12.

45. *corpi*: contrapposti alle *anime*, come all'inizio *membra* a *Spirto*, v. 1. *abandonati in terra*: con le varianti interne del lasciare «in terra la sua bella spoglia» (CCCI 14) e «in terra lo squarciato velo» (CCCLXII 4). Sono i corpi degli eroi della fede, sepolti nelle basiliche romane (evocate poi mediante *tecti*, *uscio*, *altari*, *statue*).

46. *del lungo ... fine*: pregando chiedono a te la fine della discordia civile che dura da tanto tempo. Similmente nella lettera *Var.* XLVIII = *Disp.* 8: «Deleatur, oro, de medio vestrum civilis furoris omne vestigium».

47. *per cui ... non s'assecura*: per il quale odio la gente (e in particolare i pellegrini, devoti ai sepolcri dei Santi, vv. 48-49) non si sente piú sicura. Con clausola similare: «che mortal guardo in lei non s'assecura» (CLIV 6). Rima ricca e derivativa con *cura*.

48. *onde ... si serra*: talché è sbarrata [*si serra*, forma passiva] la via dei pellegrinaggi alla dimora terrena di quell'*anime* beate [*lor tecti*]. In parallelo: «di qua dal passo anchor che mi si serra | mezzo rimango» (nota a XXXVI 7), «il camino a tal vita mi serra» (LXXII 21), «s'altri mi serra | lungo tempo il camin» (CCLXVIII 62-63).

49-50. *che fur ... son fatti*: i quali *tecti* e santuari furono un tempo [*già*] luogo di tanta preghiera e devozione, e ora in mezzo all'odio e alla guerra sono diventati tana di ladri. L'opposizione tra la casa d'Iddio e le spelonche dei malfattori è evangelica, *Lc* XIX 46 (*Mt* XXI 13; *Mc* XI 17): «Scriptum est [*Is* LVI 7, *Ier* VII 11]: Quia domus mea domus orationis est; vos autem fecisti illam speluncam latronum» (Vellutello), da cui anche *Par.* XXII 76-77: «Le mura che solieno esser badia | fatte sono spelonche» (Castelvetro).

51. *tal ... uscio si chiude*: di modo che la porta, aperta ai ladri, è chiusa soltanto per i buoni. Forse un'eco del Vangelo di Giovanni, X 1: «qui non intrat per ostium in ovile ovium ... fur est et latro».

52. *ignude*: spogliate, derubate di ornamenti (aggettivo che per zeugma vale anche per *altari*). Gli *altari* di Dio spogliati e le immagini profanate sono ora sce-

na di parlamenti e complotti; cosí in *Var.* XLVIII = *Disp.* 8: «impie spoliata Dei templa».

53. *ogni impresa ... se tratti*: ogni scelleratezza appare [*par*, cfr. nota a CLVI 4] preparata là dentro.

54. *diversi atti*: azioni strane, perverse, diverse da prima (dalla devozione all'odio, dal culto al latrocinio, dalle campane dell'ora della preghiera alle *squille* di guerra, vv. 55-56), cfr. CCCLX 12; *Inf.* XXXIII 151.

55-56. *Né senza squille ... in alto*: e non comincia assalto senza il segnale delle campane [*squille*], che furono poste in alto sui campanili «per adunar il popolo» (Tassoni) a ringraziare Dio.

[V]. 57-58. *Le donne ... vecchi stanchi*: donne in lacrime (con rinvio interno alle «lagrime del popol doloroso» della canzone all'Italia, CXXVIII 89), infanti e vecchi in un'enumerazione virgiliana di persone inabili a portare armi di difesa, secondo *Aen.* XII 131-32, «effusae matres et *vulgus inermum* | invalidique senes» (Vellutello); *Met.* VIII 526-30 (Carducci). *vulgo inerme ... etate*: la virgiliana moltitudine degli inermi sono i bambini indifesi in tenera età. *vecchi stanchi*: richiamano il «vecchierel ... | rotto dagli anni, et dal camino stanco» del sonetto XVI 1-8, evocato internamente anche dalla «gente sbigottita» del v. 63.

59. *ch'ànno ... soverchia vita*: che odiano se stessi e la loro vita troppo lunga, eccessiva e superflua, con allitterazione *sé ... soverchia* che funzionalmente fonde i due termini dell'endiadi. Probabile eco di Lucano, *Phars.* II 65, dove i miseri padri «oderunt ... gravis vivacia fata senectae» (Vellutello), con molte concordanze interne in versi e in prosa: «Fateor, michi fessa senectus | iam pridem attulerat longe fastidia vite...», *Afr.* VIII 703-4; «(senectus) fessa iam et vite confecta fastidiis», *Sen.* X 2 (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 24-25, dove anche il rinvio a Seneca, *Herc. fur.* 849-50: «pars tarda graditur senecta, | tristis et longa satiata vita», in simile enumerazione di donne e bambini).

60. *neri ... bianchi*: macchie di colore per indicare i vari ordini, neri i benedettini, in panni bigi di tonalità cinerea i francescani, bianchi i domenicani (sotto la tonaca nera), come in provenzale *monge negre* e *monge blanc* (Contini) nella tradizionale opposizione mediolatina (anche iconografica) tra cluniacensi e cistercensi.

61. *schiere*: «ordini di persone» (Leopardi). *travagliate e 'nferme*: tribolate e deboli. Parallele dittologie in XIX 12, CCCIV 8, CCCXXIX 6, cfr. CCXII 8.

62. *signor nostro, aita*: detto al destinatario della canzone, cfr. *Inf.* XIV 57; Guittone, *O dolce terra aretina*, 127-28 (Santagata).

63. *gente sbigottita*: la varia moltitudine sgomenta, il romano «popol doloroso» (sopra evocato come *donne, vulgo, vecchi, fraticelli* e *altre schiere*), solidale alla «famigliuola sbigottita» del sonetto *Movesi il vecchierel*, sempre in rima con *vita* e *aita*, cfr. nota a XVI 3 e al v. 58; XV 7, CXXIX 6.

64. *ti scopre ... a mille*: fa vedere a te, «Spirto gentil», le sue infinite sofferenze, cfr. *Tr. Cup.* IV 75. In parallelo le lacrime «ch'i' spargo a mille a mille» della vicina ballata LV 7, sempre in rima con *faville*. Rima interna desultoria con le *squille* nel finale della quarta stanza, alla scadenza del primo emistichio quinario (v. 55).

65. *ch'Anibale ... pio*: che renderebbero pietoso perfino Annibale (il piú feroce nemico di Roma, *dirus Hannibal* della tradizione; *Epyst.* I 3, 21-22; *Var.* XLVIII = *Disp.* 8). Opportunamente Carducci rileva una mescolanza di luoghi danteschi, dall'*Epistola* XI 21 ai Cardinali italiani per la cadenza di Annibale (un ricordo che è quasi una traduzione), «Romam urbem ... nunc Annibali nedum alii miserandam, solam sedentem et viduam...», nonché per la formula in rima

di *Inf.* V 117: «a lagrimar mi fanno tristo e pio»; cfr. Velli, *Il Dante di Francesco*, pp. 188-89.

66. *magion di Dio*: Roma sede della cristianità, il «loco santo | u' siede il successor del maggior Piero» (*Inf.* II 23-24), sede della Sposa di Cristo (Dante nell'*Epistola* ai Cardinali, XI 26), «domus Apostolorum» in *Fam.* XI 17, 5 (Dotti).

67. *ch'arde*: per l'incendio delle discordie interne, che potrà essere sopito spegnendo «assai poche faville», cioè i focolai piú accesi delle famiglie nemiche dei Colonna, come è detto fuor di metafora all'inizio della sesta stanza, vv. 71-73. *assai poche faville*: in contrasto con la vastità dell'incendio, «arde ... tutta». Tonalità dantesca per il sintagma *poche faville* («Poca favilla gran fiamma seconda», *Par.* I 34), nonché per la rima di *faville* con *a mille a mille* (*Cosí nel mio parlar*, 73-74, cfr. nota a CCIII 11), in soluzione *enjambante*.

68-69. *fien tranquille | le voglie*: saranno sedate le brame tanto accese delle minoranze faziose, cfr. CCCLI 3-4. Altro *enjambement* di rallentamento in chiusura di stanza.

70. *onde fien*: per cui saranno. Con *in ciel* è ripreso il tema provvidenziale che apre la quarta stanza (v. 43), nonché l'annuncio iniziale «non senza destino» (v. 18).

[VI]. 71. *Orsi ... serpi*: enumerazione di stemmi delle grandi casate avverse ai Colonna; in ordine: Orsini (cfr. CIII 5-8), un ramo dei conti di Tuscolo («fieri lupi», XXVII 10), Savelli *leoni*, altro ramo dei Tusculani *aquile* e Caetani; cfr. *Buc. carm.* V 123-29, egloga della *pietas* romana (Tassoni), nonché *Var.* XLII = *Disp.* 11, dove è spiegato il senso generale della quinta egloga: «sub ferarum vocabulo quorumdam ex tyrannis vel nomina vel naturas vel armorum signa recondidi» (Zingarelli).

72. *gran ... colomna*: l'insegna dei Colonna, nel quadro dell'*interpretatio nominis* corrente in versi e in prosa per i vari esponenti della principesca famiglia, sempre con corredo aggettivale, «Gloriosa columna» (X 1), «gentil colomna» (CCLXVI 12), «alta colonna» (CCLXIX 1), «excelsam ... Columnam» (*Epyst.* III 5, 105), «marmoreae domus imperiosa columnae» (*Epyst.* II 15, al cardinale Giovanni).

73. *fanno noia ... danno*: producono tormento (ai Colonnesi) e danneggiano se stessi. Probabile allusione agli Orsini sconfitti dai Colonna a San Cesareo nel 1333, evocati nel sonetto CIII (Carducci, Martelli). Per il significato antico di *noia* come dolore profondo cfr. XXXVIII 13: «ch'è stata sempre accorta a farmi noia», nota a CCCXII 12, ecc.; in tensione con *danno* in CXLI 13.

74. *Di costor*: di tutti i patrizi faziosi petrarchescamente enumerati nel primo verso della stanza, «Orsi, lupi, leoni...», le «male piante» sterili della romanità (v. 76), con esclusione dei Colonna «che soffrono essi stessi, insieme con Roma, della condotta degli Orsini e dei loro complici» (Martelli). *piange ... donna*: si lamenta, si duole, quella nobile signora, Roma «domina gentium, in omnes lapsa miserias nullique miserabilis» (*Fam.* XI 16, 10), sulla tonalità del 'genere' del *planctus*, come nel *Planctus Ecclesiae* di Jacopone che appunto comincia con «Plange la Chesia, plange e dolora». Altra situazione dantesca di *Purg.* VI 112-13: «Vieni a veder la tua Roma che piagne | vedova e sola, e dí e notte *chiama*...».

75. *chiamato*: invocato come 'buon seminatore', cfr. vv. 36, 46, 62. *di lei sterpi*: estirpi da lei (come da un terreno incolto e abbandonato). Sottile risonanza dantesca nella rima 'aspra' di *sterpi* con *serpi* (*Inf.* XIII 35-39, per cui nota a CCCXVIII 2), marcata da *enjambement* e allitterazione, *sterpi | le male piante*.

76. *le male piante*: la *zizania* della parabola evangelica, con altro rintocco dantesco da *Purg.* XX 43-45, sempre in tema di stirpi malvagie, «Io fui radice de la

mala pianta | che la terra cristiana tutta aduggia, | sí che buon frutto rado se ne schianta»; *Purg.* XIV 94-96 (Carducci).

77. *millesimo anno*: da quando nel 330 Costantino trasferí la sede dell'Impero da Roma a Bisanzio, «e di qui lo scadimento di Roma» (Carducci).

78. *'n lei mancâr*: vennero meno in Roma. *leggiadre*: nobili, elevate, anime belle intonate allo *Spirto gentil* del destinatario della canzone, cfr. XL 14.

79. *locata ... là dov'ell'era*: collocata cosí in alto. Altra clausola dantesca «colà dov'era», presente anche nella canzone *Chiare, fresche et dolci acque*: «credendo esser in ciel, non là dov'era» (cfr. nota a CXXVI 63).

80. *nova gente*: «stirpe senza antenati» (Contini), come la «nova gente» dantesca di *Inf.* XVI 73-74. *oltra misura altera*: smisuratamente orgogliosa e superba, cfr. CXXVIII 115.

81. *tanta ... madre*: la veneranda madre Roma. Allusione all'irriverente scempio di Roma madre di tutti anche in *Var.* XLVIII = *Disp.* 8.

82. *marito ... padre*: tu sei lo sposo e il padre di «questa gentil donna» («vedova e sola» come Roma di *Purg.* VI 113). Ricordo di Lucano, *Phars.* II 388, detto di Catone: «Urbi pater est Urbique maritus» (Daniello). Ma in filigrana traspare uno stilema del *planctus* arcaico, quello del perdere *pate e marito*, dal *Liber de Passione* dello Pseudo-Bernardo come somma degli affetti possibili, «Tu mihi pater, tu mihi mater, tu mihi sponsus, tu mihi filius, tu mihi omnia eras» (PL CLXXXII, col. 1136), fino a Jacopone (*Piagne, dolente alma predata*, v. 8, ecc.), cfr. nota a CCCLXVI 47; *Epyst.* I 2, 48-49, in voce di Roma a Benedetto XII: «postquam a complexu sum chari abiecta mariti | et patris et domini» (Velli); anche *Fam.* X 1, 27, a Carlo IV: «Romam sponsum, sospitatorem suum vocat Italia et tuis pedibus tangi cupit».

83. *ogni soccorso*: quell'aiuto incondizionato che può venire da marito e da padre. *di tua man s'attende*: aspetta dalle tue mani (col verbo medio d'intensa partecipazione).

84. *maggior padre ... intende*: il Papa (Benedetto XII, con le caratteristiche negative dei papi avignonesi, contro il quale forse l'emblematica prima lettera *Sine nomine* [Piur]), un Papa che non si occupa delle sorti di Roma, come invece dovrebbe il Pastore del gregge cristiano. Forse detto con un certo spirito d'invettiva dentro la polemica antiavignonese d'un Petrarca che sogna il papato ricondotto a Roma, cfr. *Epyst.* I 2 e 5, non senza memoria dell'*avoltero* denunciato da Dante nel canto di Folchetto, *Par.* IX 136-38: «*A questo intende* il papa e ' cardinali; | non vanno i lor pensieri a Nazarette, | là dove Gabrïello aperse l'ali» (Biagioli presso Chiòrboli), dove Nazarette starebbe qui per Roma. Rima ricca derivativa con *attende*.

[VII]. 85-86. *Rade volte ... contrasti*: raramente avviene che la fortuna iniqua non si opponga alle grandi imprese. Sentenza classica, Stazio, *Theb.* X 384-385: «Invida fata piis et fors ingentibus ausis | rara comes» (Daniello); Seneca, *Herc. fur.* 325-26: «Iniqua raro maximis virtutibus Fortuna parcit» (Velli). L'aggettivo *ingiurïosa* (cfr. LXXI 17, CCVII 21) rileva il ricordo di Orazio, rivolto alla dea Fortuna: «iniurioso ne pede proruas | stantem columnam» (*Carm.* I XXXV 13-14; Carducci): con allusione nascosta della casata del destinatario? (cfr. CLXXII 2).

87. *animosi fatti*: le coraggiose imprese, che non vanno d'accordo con la volubilità di Fortuna.

88. *Ora sgombrando*: il soggetto è ancora la Fortuna (v. 86), che questa volta insolitamente, discordando da se medesima (v. 90), 'sgombra' la via piena di ostacoli attraverso la quale il destinatario della canzone è salito all'alto ufficio di

senatore («'l passo onde tu intrasti», cfr. vv. 91-93); da qui il perdono alle *offese* della Fortuna *ingiuriosa* (v. 89).

89. *famisi perdonar*: si fa perdonare da me, cfr. XXXVII 89-90.

90. *qui*: in quest'occasione. *si discorda*: è in disaccordo con se stessa (verbo medio). Rima derivativa con *s'accorda* e con *ricorda*.

91. *quanto ... ricorda*: per quanto si possa ricordare, a memoria d'uomo.

92-93. *non fu ... come a te*: ad uomo mortale non fu cosí agevolmente aperta la via come a te, «avendo la stessa Fortuna sgombrato il passo» (Chiòrboli).

94-95. *puoi drizzar ... in stato*: tu che puoi risollevare la *monarchia* nella sua condizione primitiva, rimetterla in piedi. L'*enjambement* frammentato da inciso si somma all'iperbato dei vv. 92-93. *s'i' non falso discerno*: se io vedo giusto, con «litote oraziana e anche dantesca» (Contini), simile alla formula «Livïo ... che non erra» di *Inf.* XXVIII 12, cfr. nota a CCVII 87, CCCXXXVI 10. *monarchia*: la signoria di Roma sul mondo, «cuius sine exemplo magnitudinem atque incomparabilem monarchiam futuram presentemque divini cecinerunt vates» (*Fam.* II 9, 26 a Giacomo Colonna; Carducci).

96-97. *gloria ti fia | dir*: gloria sarà per te che sia detto. *Gli altri*: gli antichi eroi della romanità. *l'aïtâr*: aiutarono Roma. Il perfetto *aïtar* è trisillabo, con dieresi «eccezionale» (Contini), ma ammissibile per influenza della forma *aita*, dove l'incontro vocalico è sotto accento, v. 62. *giovene*: la *puella* che era stata da principio, contro Roma vecchia di ora, cfr. *Fam.* X 1, 16.

98. *in vecchiezza*: a ripresa circolare del tema dell'Italia «vecchia, ozïosa et lenta» della prima stanza, v. 12.

[Congedo]. 99. *Sopra 'l monte Tarpeio*: cioè sul Campidoglio, addossato alla rupe Tarpea, «virgilianamente» evocato, *Aen.* VIII 347 (Carducci).

100. *ch'Italia ... honora*: al quale l'Italia tutta rende onore; cosí il «pastor ch'ancor Mantova honora», CLXXXVII 10.

101. *pensoso*: sollecito, inquieto, ansioso piú di Roma e d'Italia che di sé (con concentrazione antitetica all'indifferenza del Papa avignonese intento ad *altr'opera*, v. 84), cfr. XXII 15, XXXV 1, LIV 8, ecc.; per il tema CCXXIV 9; Sallustio, *Cat.* LIV 4; *Inf.* XXIII 41 (Castelvetro).

102-3. *Digli*: come nel congedo di *Italia mia*, sempre rivolto alla canzone, «Di' lor: Chi m'assicura?» (CXXVIII 121) e in quello della canzone CXIX 107. *Un che non ti vide ... s'innamora*: «Uno [il poeta stesso] che da vicino ti ha ben visto, ma soltanto come vede chi s'innamora per fama». Cosí Martelli che, rovesciando l'interpretazione vulgata, osserva che il sintagma *se non* è limitativo di quel vedere *da presso*, dato necessariamente come cosa avvenuta: «quando il Petrarca dice che non aveva mai visto *da presso* il destinatario della sua canzone, *se non* alla maniera in cui ci s'innamora per fama, egli affermava nella maniera piú chiara e piú perentoria che da presso, e quindi con gli occhi del corpo, l'aveva ben visto, ma pur continuando in nessun altro modo a vederlo se non in quello in cui qualcuno si vede quando ci s'innamora per fama di una persona» (per il nesso *non ... se non* con valore di 'soltanto' cfr. XIX 4, LXXVI 5-6, CXXXV 95, CCXXIX 11, CCXXXVII 21, CCCXXXI 25-27). Il tutto in base alla sentenza «Minuit praesentia famam» di Claudiano nel *De bello Gildonico* (Torraca), citato nel *De remediis* (I 92; Dante, *Conv.* I III 5-11), che qui l'autore con Stefano Colonna ribalta per dire che la presenza non sminuisce la fama, e che l'aver visto da vicino il destinatario della canzone non annulla il fascino del sentito dire e del poetico (classico e rudeliano) *amor de lonh*. Lo stesso tema in una lettera a Giovanni Colonna circa la *inimica presentia*, che non offusca la fama di Roma: «Illa vero, mirum dictu, nichil imminuit, sed auxit omnia» (*Fam.* II 14,

2-3); *Fam.* I 2, 5: «fame semper inimica presentia est»; *Tr. Cup.* II 22-24; Ovidio, *Heroid.* XVI 36-38; *Purg.* XXII 16-17. Il rovesciamento del *topos* è anche nelle *Genealogie* del Boccaccio (XIV 19): «Nec dubito ut ex eo contingat quod ut plurimum famosis viris contingere consuevit (ut ait Claudianus, "minuit presentia famam"), imo audacter assero quia huius superet presentia famam» (Martelli); così in *Afr.* III 346-48, con Scipione similmente sottratto alla legge.

104. *ognora*: in continuazione.

105. *occhi* ... *molli*: bagnati di lacrime. Clausola dantesca (*Tre donne*, 56), per cui cfr. note a L 62, LXVII 13-14, CXXV 10, CXXVII 47.

106. *chier(e)*: chiede (forma dissimilata, cfr. CCXXXIV 13). *da tutti sette i colli*: i colli che delimitano la città, «gloriosissima Septicollis» (*Var.* XLVIII = *Disp.* 8), come una cerchia di mura, su rintocco virgiliano, *Georg.* II 534-35: «pulcherrima Roma, | septemque una sibi muro circumdedit arces» (Daniello). Simile immagine in chiusura della lettera a Carlo IV di Lussemburgo: «expectant te leti colles...» (*Fam.* X 1, 27).

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
mosse una pellegrina il mio cor vano,
ch'ogni altra mi parea d'onor men degna.

Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
udí' dir alta voce di lontano:
Ahi, quanti passi per la selva perdi!

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
tutto pensoso; et rimirando intorno,
vidi assai periglioso il mio vïaggio;
et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

Sulla *pellegrina* di questo secondo madrigale del *Canzoniere* (il primo è *Non al suo amante* LII, dedicato ad un'ambigua pastorella spogliata d'un velo tanto femminile quanto simbolico) le opinioni degli esegeti oscillano tra una «peregrina» rara bellezza, o una forestiera, o una sconosciuta condiscendente (cosí, stranamente, il Castelvetro); ma bisognerà ascoltare quei pochi (Gesualdo, sempre attento alle risonanze sacre, Leopardi, Proto, Chiòrboli, Zingarelli) che riconoscono in lei una viaggiatrice di questo mondo, secondo la metafora paolina (*Hebr* XI 13; *2 Cor* V 6-9) e cristiana per la quale tutti sono pellegrini, *advenae* e ospiti in terra, incontrata per caso, come l'alata *angeletta* del madrigale CVI 3, nel *viaggio* della vita (v. 9), nella *giornata* o cammino d'un giorno del pellegrino-poeta (L 8), che già si è sdoppiato nel percorso del Libro nel *viator* in cerca di verità del sonetto XVI e nella vecchiarella pellegrina, umile *advena anus*, della vicina canzone *Ne la stagion* (L 5). Il quale pellegrino d'amore narra d'una tentazione vinta strada facendo in base all'equazione amore (imperfetto) = pericolo, dentro il quadro del per sé periglioso *iter vitae* (v. 9); tentazione che non ha un'evidenza diretta ma è calata in una rappresentazione simbolica nel gusto obliquo di Dante autore del sonetto per la Lisetta, *Per quella via*: anche lí una voce interiore chiama indietro («odesi voce dir subitamente...») e annulla la tentazione in nome di altra donna e d'altro amore: «Volgiti, bella donna, e non ti porre: | però che dentro un'altra donna siede...» La mistione di sacro e profano suggerita dalla *voce* dantesca necessariamente complica le osservazioni del Proto, poi Iliescu e Martinelli, che vede nel testo un'esatta replica della conversione di sant'Agostino nel giardino di Milano, guidato da una voce pressante, infantile e vicina: «Et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis et crebro repetentis...: "Tolle, lege; tolle, lege"» (*Conf.* VIII XII 29; II I 1, IV XI 16, VII XII 28, X XXVII 38). Senza irrigidire il testo nello schema di tanto cambiamento, resta il fatto che il secondo verso contiene l'anticipo di tutte le parole-chiave, *voce, selva, mezzo ... giorno*; prima la *pellegrina*, che ancora una volta nei *Fragmenta* metaforizza l'e-

silio dell'uomo in terra, in quella regione di dissimilitudine, di *absentatio* e di lontananza, dove agostinianamente, in mezzo al tumulto delle pulsioni, può insinuarsi un'*alta voce* che chiama da lontano: «et inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis, tamquam audirem vocem tuam de excelso ... Et clamasti de longinquo ... Et audivi, sic auditur in corde» (*Conf.* VII X 16; v. 5); poi lo stesso salmistico *cor vanum* (*Ps* V 10), quel cuore vano, leggero e vuoto di verità, *insipiens* (*Conf.* VII IX 14), del protagonista del Libro, attratto dalla bellezza delle cose visibili e sensibili nella coesistente percezione della prima e vera *Pulchritudo* delle *res immortales*, adombrate anche dal *dolce lume* di Sapienza del terzo e conforme madrigale *Nova angeletta* (CVI 8). Sull'ultimo verso si soffermano giustamente i commentatori, con quella nota «a mezzo 'l giorno», l'ora dell'inversione di marcia («tornai indietro»), che può indicare il colmo dell'arco della vita, il mezzo del cammino, coincidente fuor di metafora con «a mezzo gli anni» del sonetto *I' pur ascolto* (CCLIV 14); di qui un'ipotesi di datazione del testo, o della sua 'occasione', al 1339 circa (Cesareo), convergente con la proposta di Wilkins, che indica con larghezza il primo periodo valchiusano del 1337-41. Forse si può estendere la tessera petrarchesca, che dice «quasi a mezzo 'l giorno», con un *quasi* che serve al Proto, esagerandone la portata temporale, a retrodatare il testo al 1336 (prima del viaggio romano), e che probabilmente serve soltanto a individuare una citazione dal Vangelo di Luca: «Erat autem *fere* hora sexta» (XXIII 44), l'ora mediana perfetta tra le ore canoniche, «la piú nobile di tutto lo die e la piú virtuosa» (*Conv.* IV XXIII 15), l'ora della visione di Paolo sulla via di Damasco («*media die* ... audivi vocem dicentem mihi: Saule, Saule...», *Act* XXII 6-7; Martinelli), e infine l'ora della morte di Cristo, al colmo della sua età e al colmo del giorno, che non disconviene all'autore del sonetto *Era il giorno* III e all'autore del *Canzoniere* come contrappunto al breviario liturgico (Contini). Nell'ora virtuosa del mezzogiorno, capace di scatenare miracoli, si dissolve anche l'estasi breve della splendida cerva: «Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno ... | quand'io caddi...» (CXC 12-14); sennonché Petrarca, montando il *Fragmentorum liber*, con sconcertante combinazione e *variatio*, ha posto questo madrigale di piú marcata simbologia cristiana vicinissimo a *Non al suo amante* (LII), indirizzato a far prevalere il demone amoroso dell'ora calda del mezzogiorno, sulla scorta di Ovidio, con mescolanza di sacro e profano a livello di strutture oltreché di microtesti. Quanto al dubbio d'una disformità tra il contenuto spirituale e un genere «leggero» di connotazione erotica, posto da Santagata, è da osservare che Petrarca non sta alla distinzione dei 'generi' metrici (il madrigale per altro è allo stato nascente), affidando qui a una forma 'mediocre' un tratto ambiguo d'esistenza e aumentando di conseguenza la rarefazione dei simboli, cosí come non esclude di affidare a una *cantio plebeia* come la ballata i primissimi rintocchi del *planctus* per la donna amata (CCCXXIV) e a consegnare alle ballate poste sulle soglie del Libro molti messaggi sacri (cfr. introduzione a *Lassare il velo*, XI); cosí la tensione dell'insieme s'interrompe a livello melodico, senza che vada perduto il filo del tortuoso itinerario mentale.

Madrigale di endecasillabi su cinque rime, formato da due terzetti pressoché simmetrici ABA CBC (incatenatura sul secondo verso) e da una 'quartina' su nuove rime DEDE, con una spartizione tra 'fronte' e 'sirma' (forte pausa al v. 6) paragonabile a quella del sonetto. La pausa logica al v. 9 giustifica ampiamente la rappresentazione tradizionale e di Contini mediante terzetto DED piú monostico E, qui abbandonata; Capovilla suggerisce la divisione in due distici DE DE (*Madrigali*, pp. 16-18; *Morfologia del madrigale*, p. 169, nota 20). Il madrigale è

un *unicum* (musicato solo il LII), rendendo impossibile ogni verifica che non sia contestuale.

BIBLIOGRAFIA: Proto, *Per un madrigale*, pp. 97-114; Iliescu, *Sant'Agostino*, pp. 51-53; Martinelli, *Il Ventoso*, pp. 276-78, 305-6; Capovilla, *Madrigali*, in *Studi*, pp. 56-62; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 168-70; Zenari, *Fragmenta LIV e CXXI*, pp. 341-51.

1. *Perch'al viso ... insegna*: *incipit* segnato da prolessi (*al viso*) e iperbato (Perché una pellegrina portava al viso insegna d'Amor...) L'*insegna* d'Amore, il segno-vessillo portato sul volto, è un ricordo della prosa della *Vita Nuova* IV 2: «Dicea *d'Amore*, però che io *portava nel viso* tante de le sue insegne, che questo non si potea ricovrire» (Castelvetro); le stesse *insegne d'Amor* nella canzone dantesca *E' m'incresce di me*, 21: «con le insegne d'Amor dieder la volta» (gli occhi di lei), per cui si veda la canzone 'in morte' CCLXX 15: «et ripon' le tue insegne nel bel volto». La metafora militare indicata da Contini per Dante passa anche nel sonetto CXL 3-4: «talor armato [Amore] ne la fronte vène, | ivi si loca, et ivi pon sua insegna»; *Tr. Cup.* III 132: «da le 'nsegne d'Amore andar solinga»; *signa* di Amore (e della poesia d'amore) anche nell'invocazione a Venere dei *Fasti* di Ovidio IV 7.

2. *mosse*: commosse, fece vibrare, in relazione alla leggerezza del cuore (*vano*). *una pellegrina*: sulla via di questa vita, come la «nobil pellegrina» slanciata verso il cielo nel 'pianto' *Amor, se vuo'* (cfr. nota a CCLXX 96), in sottile implicazione con *peregrinando* della canzone che precede, nota a LIII 2; XCI 11; *Purg.* XIII 94-96.

3. *ch'ogni altra mi parea*: ogni altra donna; con movenza cavalcantiana, *Chi è questa che vèn*, 7-8: «cotanto d'umiltà donna *mi pare*, | *ch'ogn'altra* ver' di lei i' la chiam' ira». *d'onor ... degna*: allitterazione in clausola che internamente richiama *d'onor degna* del sonetto del nome, V 11.

4. *lei seguendo*: mentre la inseguivo; cfr. VI 2, CXC 6: «ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro»; *Tr. Cup.* III 110: «seguendo lei per sí dubbiosi passi». *su per l'erbe verdi*: il metaforico prato della vita (XCIX 5); lo stesso cromatismo nella situazione similmente simbolica della cerva errante, «sopra l'erba | verde m'apparve» (CXC 1-2); nel madrigale CVI 6 l'erba verde è richiamata con *variatio*: «un laccio ... | tese fra l'erba, ond'è verde il camino». Tutto il verso è segnato dal vocalismo costante di *e* tonica, che in chiusura dà una pseudo-rima interna, «p*e*r l'*e*rbe v*e*rdi», echeggiata con sintagma similare in fine di terzetto: «p*e*r la s*e*lva p*e*rdi», v. 6.

5. *udí' dir alta voce...*: *alta voce* è soggetto dell'infinitiva, ed è voce indeterminata, non umana (anche l'assenza dell'articolo sta in funzione indeterminativa e di denominazione indefinita o essenziale, come nel tipo dantesco «Angelo clama in divino intelletto» di *Donne ch'avete*, 15; *Vita Nuova* XIX). L'*alta voce*, che viene *de excelso* (*Conf.* VII X 16) con arcano ammonimento, rinvia non solo alla voce dantesca che scende dall'alta *torre* della mente nel sonetto per la Lisetta *Per quella via*, ma anche a Cavalcanti, *Veggio negli occhi*, 14: «s'ode una voce che le vèn davanti», dove la voce annuncia l'epifania della donna. *dí lontano*: a ricordo della voce agostiniana che chiama *de longinquo* nel citato passo delle *Confessioni*; anche *Conf.* XIII 1 1 (Martinelli); opportunamente il Castelvetro: «*Alta voce di lontano*. Come da una torre o da cielo, cioè da Dio e dalla ragione che in su la vetta siede a far la guardia», con rinvio a CCLXIV 102-3: «Et questo ad alta voce ancho richiama | la ragione svïata dietro ai sensi».

6. *quanti passi ... perdi*: analogamente nel sonetto LXXIV 11, «perdendo inu-

tilmente tanti passi», sempre nell'intento di *seguir* l'orme di lei. *selva*: una selva o bosco (cfr. nota a CCXIV 14) di vastissima applicazione, come all'inizio dell'*Inferno*, con quell'amara e tenebrosa boscaglia che è pur sintomo di smarrimento individuale e collettivo (cfr. *Enciclopedia Dantesca*, s.v.); *Sen.* IV 5: «Sylva vero vita haec, umbris atque erroribus plena...»; interessante anche il verbo *silvescere* di Agostino, quando parla di vari e ombrosi amori (*Conf.* II 1 1).

7. *Allor mi strinsi*: l'affinità stilistica col madrigale dell'angeletta risalta anche nella formula di conclusione, «*Allor* fui preso...» (CVI 7); cfr. *Inf.* IX 50-57 (situazione di Dante che si stringe a Virgilio atterrito dal grido delle Furie; Santagata). *a l'ombra d'un bel faggio*: un'ombra protettiva, bucolica, virgiliana, «sub tegmine fagi» (*Ecl.* I 1; II 3-4; *Georg.* IV 566, cfr. note a X 6, XXIII 117 e a L 33), «il qual albero si suol porre per la contemplazione» (Daniello); *Tr. Mor.* II 16-18: «cosí, *pensosa*, ... | s'assise, e seder fémmi in una riva | la qual ombrava un bel lauro et un faggio». Il lauro e il faggio sembrano avere funzione intercambiabile nell'ora della visione, se la cerva appare «all'ombra d'un alloro» (CXC 3).

8. *tutto pensoso*: pieno d'inquietudine, cfr. XXV 1, nota a LIII 101; *Tr. Fame* III 77. *rimirando intorno*: guardando intorno a me.

9. *periglioso*: pone rima interna, alla scadenza del primo emistichio settenario, con *pensoso* del verso precedente (clausola interna al quinario), in rapporto allitterante che si somma a quello di *vidi* ... *viaggio* (ripresa, e forse collegamento strutturale con l'ultimo verso del secondo terzetto, *passi per* ... *perdi*, v. 6). *viaggio*: il cammino intrapreso, cfr. XXIII 118.

10. *et tornai indietro*: un tornare indietro che è un tornare a se stesso, se può far luce Agostino nel *De vera religione* XXXIX 72: «Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas; et si tuam naturam mutabilem inveneris, trascende et teipsum...» (Proto); *Conf.* XII X 10: «Audivi vocem tuam post me, ut redirem, et vix audivi propter tumultus...» Un primo emistichio similare nel sonetto CXX 9, «poi tornai indietro, perch'io vidi scripto»; si veda la sentenza della canzone-frottola: «Chi smarrita à la strada, - torni indietro» (CV 12).

Quel foco ch'i' pensai che fosse spento
dal freddo tempo et da l'età men fresca,
fiamma et martír ne l'anima rinfresca.

Non fur mai tutte spente, a quel ch'i' veggio,
ma ricoperte alquanto le faville,
et temo no 'l secondo error sia peggio.
Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille,
conven che 'l duol per gli occhi si distille
dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca:
non pur qual fu, ma pare a me che cresca.

Qual foco non avrian già spento et morto
l'onde che gli occhi tristi versan sempre?
Amor, avegna mi sia tardi accorto,
vòl che tra duo contrari mi distempre;
et tende lacci in sí diverse tempre,
che quand'ò piú speranza che 'l cor n'esca,
allor piú nel bel viso mi rinvesca.

Questa terza ballata del *Canzoniere*, posta a distanza di XI e XIV, è dedicata alla situazione amorosa in quanto inganno permanente: Amore tende lacci (v. 15), come nella vicina ballata LIX 4, «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio», e predispone che quanto il prigioniero simula liberazione sia soltanto un'eterna illusione e una nuova trappola; lacci (salmistici), reti e vincoli evocati circolarmente nel *planctus* in morte di madonna CCLXX 56: «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia...» Il tema è quello archetipico di Medea che crede ricacciato l'ardore per Giasone, *exstincta* la *flamma* («Quel foco ... spento» dell'*incipit*, richiamato mediante anafora all'inizio della seconda strofe, è spia anche verbale della situazione), mentre la scintilla amorosa arde nascosta pronta a crescere e ad accendere di nuovo quei sensi irrigiditi (Ovidio, *Met.* VII 76-83; Daniello); Medea che, come nella grande canzone *I' vo pensando* in apertura della Seconda Parte del Libro, dà figura classica alle «duae voluntates» in conflitto di Agostino, qui intensamente richiamato dai *duo contrari* del v. 14: «Iam ergo non dicant, cum duas voluntates in homine uno adversari sibi sentiunt, *duas contrarias* mentes de *duabus contrariis* substantiis et de *duobus contrariis* principiis contendere, unam bonam, alteram malam» (*Conf.* VIII x 24), su un tema di san Paolo, legato dai due contrari dello spirito e della carne, «coarctor autem e duobus» (*Phil* I 23-24).

Quella forma condizionata da Dante che è la ballata petrarchesca (cosí tutte le sette ammesse tra i *Fragmenta* col contagocce: XI, XIV, LIX, LXIII, CXLIX, CCCXXIV) esibisce anche qui alcune tessere sparse: il *freddo tempo* (v. 2), come «inverno» o meteorologia negativa del non-amante («per lo tempo caldo e per lo freddo» nella canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 9; il «freddo tempo» degli amanti perduti, *Inf.* V 41); poi le *faville* incendiarie che in Dante rimano con *piú di mille* (*Cosí nel mio parlar*, 74) e qui, con émpito pari, con *a mille a mille*. In piú tutta la partitura della ballata, eccezionalmente isometrica e pluristrofica, è condotta sullo schema della dantesca *I' mi son pargoletta* (su tre strofe) e della corrispondente versione ridotta per la «pargoletta» *Perché ti vedi* (Gorni), cui Petrarca aggiunge un suo fluido amalgamante, intenso nelle ballate, che traspare nell'abbondanza di rime fonicamente implicate, ricche, derivative (*fresca*, *rinfresca*; *distempre*, *tempre*), equivoche (*ésca*, *esca*) e paronomastiche (*rinfresca*, *rinvesca*). Sullo stesso schema di *Quel foco*, ma mista di endecasillabi e settenari secondo la scelta dominante, è la vicina ballata del laccio tra le chiome (LIX), sempre su due strofe e ripresa tristica: fatto che potrà essere indizio di concomitanza temporale entro lo stesso arco chiuso delle ballate, cosí come le tre ballate disperse *Amor che 'n cielo* (Vat. lat. 3196, c. 14*v*, con triplice redazione 1349-50), *L'amorose faville* e *Nova bellezza* dell'apografo Casanatense (Solerti, IX, X e XI; cfr. Pancheri, *Pro Confortino*, pp. 53-59), omotematiche e omometriche (ripresa tristica, due mutazioni tristiche, volta tristica) formano un gruppo di componimenti frammisti tra loro elaborati per allestire un trittico organico, dal quale traspare l'intento di archiviare per sempre l'esperienza della ballata. Gli stilemi arcaici della ballata LIX sospingono anche *Quel foco* verso una datazione giovanile, che per Wilkins sta nel tratto avignonese 1326-36 (*The Making*, p. 350) e per il Foresti (1940) nell'inverno 1339-40, in ritiro a Valchiusa, in uno stato d'animo concorde con le due epistole poetiche del 1338 e del 1339, *Epyst.* I 6 e I 8. Il contatto di *Quel foco* con il madrigale che precede nel *Canzoniere* (LIV), visto dai commentatori in chiave psicologica-romanzesca, andrà guardato piuttosto in chiave stilistico-tonale per quell'interruzione melodica segnalata nell'introduzione al madrigale LIV.

Ballata mezzana di due strofe di tutti endecasillabi, di schema YXX, ABAB BXX; cfr. LIX.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Seconde lagrime*, pp. 8-35; Bigi, *Ballate*, pp. 44-47; Capovilla, *Ballate*, in *Studi*, pp. 17-46; Martinelli, *Il Ventoso*, pp. 277-79; Gorni, *Altre note*, pp. 96-102; Zuliani, *Correzione interpuntiva*, pp. 807-9.

1. *Quel foco ... spento*: lo stesso *exstinctum ... ignem* di *Epyst.* I 8, 1-2 a Lelio, a ricordo dell'*exstincta ... flamma* di Medea (Daniello). Questo modulo incipitario è variato nel primo verso della seconda strofe («Qual foco ... spento», v. 11), non senza mediazione di *spente* all'inizio della prima (v. 4), che pone rima interna identica (primo emistichio settenario) con X della ripresa; analogo il rapporto di *faville* (v. 5) con il lemma interno del v. 9.

2. *freddo tempo*: metaforico inverno che richiama l'avversità in natura di XXXIV 5, «dal tempo aspro et rio», speculare al «caldo tempo» di CXLI 1. *età men fresca*: la non piú verde età del poeta-amante; in parallelo la metafora di CCLXXI 11, «tanto piú quanto son men verde legno»; cfr. *Epyst.* I 8, 27: «Iam lenior etas ! incipit et pacem pharetratum poscimus hostem».

3. *fiamma*: raddoppia allitterando il *foco* del primo verso (poi *faville* in circuito sempre allitterante col messaggio opposto *freddo ... fresca*); l'effetto fonico

di quella *fiamma* (entrata trocaica del verso, come al v. 12) è prolungata da *martír*, con altra allitterazione. *rinfresca*: rinnovella; «e·lla nova stagion [la primavera] che d'anno in anno | mi rinfresca in quel dí l'antiche piaghe» (C 10-11), XXXVII 49 (sempre in rima con *ésca* e *cresca*), XLI 4.

4. *Non fur mai...*: inizio di strofe che trova riscontro nei tipi «Non fur già mai veduti...» (XXX 19), «Non fur ma' Giove et Cesare...» (CLV 1), «Non fu simil bellezza...» (CCCL 9), sempre esordiali di componimento o di stanza; cfr. CLXXXI 7, CCCL 4, CCCLIV 12.

5. *ricoperte ... faville*: furono coperte un poco [*alquanto*], a traduzione di *latuit* di Ovidio, detto appunto della scintilla nascosta «parva sub ... favilla» (*Met.* VII 80); *Epyst.* I 8, 17-18: «Hec michi dum tepidam assidue sub corde favillam | singula concutiunt, incendia nota pavesco». Il lemma *faville* è corrente nelle ballate, per cui vedi la dispersa *Nova bellezza*, 7-9: «e 'l chiaro nome e 'l suon delle parole | de la mia donna, e 'l bel viso sereno | son le faville, Amor, di che 'l cor m'ardi» (Solerti, XI), nonché l'*incipit* della ballata «L'amorose faville e 'l dolce lume», anch'essa rifiutata (Solerti, X), nota al v. 9. Qui in sottile tensione con le *poche faville* di *Spirto gentil*, LIII 67.

6. *temo no*: costruzione latineggiante dei *verba timendi* (*timeo ne*), ben nota all'antico italiano, piú assenza di *che* dichiarativo per latinismo sintattico (cfr. *Inf.* III 80). *'l secondo error*: la ricaduta nei lacci di Amore, questa nuova seduzione; indicazione corrispondente alle «lacrimas ... secundas» (Foresti) descritte nella lettera poetica a Giacomo Colonna nel 1338 (*Epyst.* I 6, 103). *peggio*: peggiore del primo (forma nominativale). Ricordo scritturale segnalato dal Gesualdo: «Et erit novissimus error peior priore» (*Mt* XXVII 64), detto dai principi dei sacerdoti a Pilato, temendo che il corpo di Cristo, *seductor ille*, sia trafugato per creare l'illusione della Resurrezione annunciata; Daniello cita *Mt* XII 45: «et fiunt novissima hominis illius peiora prioribus».

7. *Per lagrime*: complemento prolettico («dice il Poeta che dal cuore ardente conviene il dolore per gli occhi fuori si distilli per lagrime che sparge infinite», Gesualdo), cfr. XXIII 27, XXIX 29. *a mille a mille*: come nella canzone *Spirto gentil* (cfr. nota a LIII 64); sempre in rima con *faville*. La proposta di sostituire la virgola dell'edizione Contini mediante un punto fermo alla fine di questo verso (Zuliani) non sembra in nessun modo ammissibile.

8. *conven*: è necessario. *'l duol per gli occhi*: probabile suggestione proveniente dal sonetto *Piangete, amanti* di Dante (v. 4; *Vita Nuova* VIII), «mostrando amaro *duol per li occhi* fore», che si somma al dantismo 'comico' in rima *si distille*: «a cui tanto distilla | quant' i' veggio dolor giú per le guance» (*Inf.* XXIII 97-98, canto degli ipocriti tristi [Carducci], che potrebbe essere sintomo della situazione); con concordanza interna dantesca cfr. anche *Purg.* XV 94-95: «Indi m'apparve un'altra con quell'acque | giú per le gote che 'l dolor distilla» (in rima con *disfavilla*), evocato infatti nel sonetto CCXLI 10 come vera citazione in clausola di verso: «lagrime l'altra che 'l dolor distilla, | per li occhi mei». La lentezza di quelle lacrime versate goccia a goccia è sottolineata mediante l'*enjambement* dei vv. 8-9, *si distille* | *dal cor*; cfr. sonetto rifiutato *Quella che gli anima(l)i*, 12 (Vat. lat. 3196, c. 16*v*; Solerti, XVIII).

9. *ch'à seco*: che contiene in sé. *le faville*: le stesse faville del v. 5, «ricoperte» nel cuore; rima identica interna, anticipata da *a mille (a mille)* del v. 7, sempre sotto accento di ottava; *faville* che ambiguamente sono anche gli occhi splendenti della donna, cfr. LXXII 37, CLXV 12-13, CXCII 12, CCVII 31. *l'ésca*: l'alimento del fuoco amoroso, cfr. nota a XXXVII 54.

10. *qual fu*: il *duol* del v. 8 (per altri, malamente, l'*ésca*), che non è soltanto

(*pur*) com'era prima, ma sembra crescere (come dimostra l'abbondanza delle lacrime).

11. *Qual foco*: fa eco a *qual fu*, alla fine della prima strofe. *spento et morto*: spento e soffocato (*morire* è transitivo, come in XI 6 e XIV 2), con dittologia che raddoppia la situazione di partenza *Quel foco ... spento*, per cui cfr. nota al v. 1; anche il rapporto di *foco* con *faville* di base sinonimica è lo stesso, sia pure rovesciato, nella ripresa piú prima stanza (vv. 1 e 5, 9 e 11).

12. *l'onde*: le «triste onde | del pianto» (cfr. nota a CCCLIX 14-15), «l'onde | d'amaro pianto» (CXXXV 20-21). *occhi tristi*: gli occhi dolenti e afflitti in fase lacrimosa (CCLXXIX 10-11; nella canzone XXIII 113 *triste* sono direttamente le lacrime), danteschi, *Era venuta*, 10-11: «mena | le lagrime dogliose a li occhi tristi» (*Vita Nuova* XXXIV; Trovato). La tonalità 'petrosa' del verso è vista da De Robertis nel rapporto orizzontale di *versan sempre* (in rima con *tempre* e *stempre* in *Purg.* XXX 92, 94, 96) con *sempre*. | *Versan* a cavallo tra le strofe quarta e quinta nella canzone *Io son venuto*, 52-53 (*Memoriale*, p. 19).

13. *avegna ... accorto*: poiché me ne sono accorto tardivamente, con *avegna* causale, come anche in Dante. Similmente nell'*incipit* di Folchetto «Sitot me soi tart aperceubutz» (Santagata).

14. *tra duo contrari*: tra il fuoco e l'onda delle lacrime, tra fiamma e gelo, cfr. nota a CCCXXXV 7. In parallelo: «Per questi extremi duo contrari et misti, | or con voglie gelate, or con accese...» (CLXXIII 9-10), cfr. CCLV 12. *mi distempre*: perda la mia tempra, mi consumi. *Loci paralleli*: «s'arder da lunge et agghiacciar da presso | son le cagion' ch'amando i' mi distempre» (CCXXIV 12-13), «A che pur piangi et ti distempre?» (CCCLIX 38, ancora in rima con *sempre* e *tempre*).

15. *tende lacci*: attitudine precipua di Amore; «un laccio che di seta ordiva | tese fra l'erba» (CVI 5-6), «Non volendomi Amor perdere anchora, | ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso» (CCLXXI 5-6); «Hos michi nectit Amor laqueos; spes nulla superstes» (*Epyst.* I 6, 152); variante di *extendere rete* (*Ps* CXXXIX 6 *iuxta Hebraeos*, cfr. nota a CLXXXI 2) e del sempre salmistico *abscondere laqueum*, sempre detto di Amore, per cui si veda «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio» (LIX 4), «i tuoi lacci nascondi | fra i capei crespi et biondi» (CCLXX 56-57). *in sí diverse tempre*: in molte e dissimili vicissitudini, in nuovi e imprevedibili modi, cfr. nota a XXXV 10, CCCLIX 37.

16. *n'esca*: si liberi dai lacci, si sciolga da quei nodi; CCXI 14.

17. *nel bel viso*: in quello sguardo lucente che accende la fiamma poetica del *Canzoniere*. *mi rinvesca*: mi invischia di nuovo; cfr. XXXIV 8, XCIX 8, e in clausola CLXV 5 («Amor che solo i cor' leggiadri invesca»), CCXI 11, CCLXX 58.

Se col cieco desir che 'l cor distrugge
contando l'ore no m'inganno io stesso,
ora mentre ch'io parlo il tempo fugge
ch'a me fu inseme et a mercé promesso.

Qual ombra è sí crudel che 'l seme adugge,
ch'al disïato frutto era sí presso?
et dentro dal mio ovil qual fera rugge?
tra la spiga et la man qual muro è messo?

Lasso, nol so; ma sí conosco io bene
che per far piú dogliosa la mia vita
Amor m'addusse in sí gioiosa spene.

Et or di quel ch'i' ò lecto mi sovene,
che 'nanzi al dí de l'ultima partita
huom beato chiamar non si convene.

Non solo Amore come inganno oggettivo («tende lacci», «nascose il laccio», LV 15, LIX 4) ma come inganno soggettivo («Se ... no m'inganno io stesso», vv. 1-2), secondo la tematica generale del *Canzoniere*, che si muove tra la promessa-menzogna di Amore, l'ambigua *spene*-illusione dell'amante e il tempo che precipitando verso un'età contraria annullerà forse ogni esaudimento-beatitudine (l'*auctoritas* ovidiana dell'ultima terzina nega la relativa felicità cantata dagli Stilnovisti). Le tre domande metaforiche di gusto bucolico della seconda quartina (*seme*, *ovil*, *spiga*), pressanti dentro un'anafora dissimulata, «Qual ombra ... qual fera ... qual muro...», sono poste come spia d'una condizione 'nuova' da analizzare in quanto sconosciuta, mentre al poeta-amante che parla, e parlando implicitamente si sfoga (v. 3, L 57), è chiaro soltanto («conosco io bene», v. 9) il senso della storia già scritta fino a questo punto del Libro. La novità della situazione interiore, con scarto metricamente annunciato da un madrigale e da una ballata (LIV, LV), è segnalata dalla minima novità tecnica entro il sistema delle quartine a rime alterne, fonicamente marcate, 'aspre', biconsonantiche, contro la fin qui normale incatenatura incrociata, come in altri pochi esempi, piú fitti 'in morte' nella Seconda Parte. Se il tempo che fugge (v. 3), come altrove nel *Canzoniere*, è sintomo d'una qualche vecchiaia, potrebbe aver ragione il Foresti (*Seconde lagrime*, pp. 34-35), che, sia pure con argomenti esterni, data il sonetto Valchiusa 1340; Wilkins, al solito, Avignone 1326-36 (*The Making*, p. 350).

Sonetto su quattro rime a schema (arcaico) ABAB ABAB, con terzine CDC CDC (cfr. V), come CCLXXX e CCCXI, e con leggera variante CCLXXXI, CCCVII e CCCX; cfr. Molinari, *Quartine anomale*, pp. 49-67.

1. *cieco desir*: «È adunque cieco il desir, che non vede che desidera cosa che non è per avere. Passava l'ora, e nondimeno non lasciava di desiderare, quasi non fosse passata» (Castelvetro); la stessa *ceca cupiditas* di *Sen.* XI 17, con i *loci paralleli*: «ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo» (CXXVIII 36), «ma l'engordo | voler ch'è cieco et sordo» (CXXXV 41-42), «cieco ardor ch'avampa» (CCCLXVI 20).

2. *contando l'ore*: sentimento del tempo ugualmente negativo nel sonetto 'in morte' *L'ardente nodo*, dove *contando* è nella stessa posizione incipitaria del secondo verso della prima quartina, «d'ora in hora, | contando, anni ventuno interi...» (CCLXXI 1-2).

3. *mentre ch'io parlo*: assoluta contemporaneità tra il parlare la parola poetica (che è consolatoria a norma di «Et perché un poco nel parlar mi sfogo», L 57, CCLXXVI 4, ecc.) e il fuggire del tempo; la stessa formula istantanea è nel sonetto *Almo sol*: «L'ombra che cade ... | crescendo mentr'io parlo...», che passa attraverso la variante intermedia «Cresce *mentre ch'io parlo*» (nota a CLXXXVIII 12). Ricordo di Ovidio, «Dum loquor, hora fugit» (*Am.* I XI 15; Gesualdo), sommato ad Orazio, *Carm.* I XI 7-8: «Dum loquimur, fugerit invida | aetas» (Daniello); questi versi dell'ode undicesima del primo libro sono evocati da Petrarca, insieme a un folto manipolo di citazioni oraziane, nella lettera a Filippo vescovo di Cavaillon sull'argomento «de inextimabili fuga temporis» (*Fam.* XXIV 1, 7-8 e 13), dove è aggiunto: «Nimis apud Flaccum moror. Audiebam Senecam [*Ad Luc.* LVIII 22]: "Corpora nostra rapiuntur fluminum more; quicquid vides currit cum tempore; nichil ex his que videmus manet. Ego ipse dum loquor mutari ista, mutatus sum" ... magna enim ex parte actum est quod agendum erat, at quod superest minimum; id quidem, ut auguror, nunc dum tecum loquor agitur»; cfr. *Fam.* XXIII 12, 23: «dum confabulamur et circumspicimus, transit dies non sentientibus nobis»; *Secr.* I (p. 62); Rico, *Vida u obra*, p. 105. *il tempo fugge*: *fuga temporis* che è uno dei grandi temi del Libro (cfr. nota a CCLXIV 75 e CCCLV 1) accompagnata dal *fumus rerum* che indebolisce la vista.

4. *ch'a me ... promesso*: il tempo che fu promesso a me e a pietà, cioè, con una specie di endiadi, promesso a me perché io potessi ottenere la pietà di madonna. L'avverbio *inseme* esprime la stessa sincronia che ha *ora* del verso precedente in relazione al parlare (in versi) e al fuggire del tempo; in clausola alla scadenza del primo emistichio quinario, questo forte *inseme* produce una rima ricca desultoria con *seme* interno al v. 5, nonché un'assonanza con *spene*, v. 11. Tutto il verso, segnato dal sillabismo tonico di *e*, è allitterante, *me ... mercé ... (pro)messo*, come il v. 8.

5. *che 'l seme adugge*: che voglia danneggiare il seme fino a farlo seccare; *aduggiare*, congiuntivo come in CCLXIV 74, sempre in rima con «il tempo fugge», è verbo specifico delle piante che inaridiscono per mancanza di luce; cosí Virgilio, *Ecl.* X 76: «nocent et frugibus umbrae» (Daniello); sarà da aggiungere che Virgilio dice prima che l'ombra è *gravis*, o petrarchescamente *crudel*, anche per chi canta e parla: «surgamus: solet esse gravis cantantibus umbra»; *Purg.* XX 44-45.

6. *sí presso*: quel seme che era cosí vicino a dare il frutto desiderato.

7. *et dentro dal mio ovil ... rugge*: come nell'ovile delle pecore, cosí nel ricovero degli affetti, insomma nel cuore, è entrato un nemico temibile «tamquam leo rugiens»; la *fera* del testo, pronta ad assalire e a divorare la preda (*1 Petr* V

8), prende forma d'un leone *rugiens*, secondo modelli scritturali (*Ps* XXI 14, *Ez* XXII 25, *Amos* III 4 e 8; *Apoc* X 3), nel sonetto CCLVI 7-8: «e 'n sul cor quasi fiero leon rugge | la notte allor quand'io posar devrei»; e ancora la Morte, «come ... leon rugge, | va perseguendo mia vita che fugge» (CCII 6-7); lo stesso verbo minaccioso per il leone-Amore di *Tr. Cup.* III 169: «so come Amor sovra la mente rugge».

8. *tra la spiga ... messo*: quale ostacolo, quale impedimento [per la situazione anche verbale cfr. XXXVIII 1-5] si è intromesso tra la spiga e la mano stesa per raccogliere; «il che è simile a quel che si dice in latino *inter os et offam*, e l'altro proverbio *inter os et calicem*» (Gesualdo); per il *muro* metaforico Daniello rinvia a *Purg.* XXVII 36: «tra Beatrice e te è questo muro». Rima derivativa a eco di *messo* con *promesso*, e calcata allitterazione (*man ... muro ... messo*) parallela a quella di chiusura della prima quartina.

9. *conosco io bene*: formula della conoscenza sperimentale contro la specola intellettiva («Lasso, nol so»), coincidente col «conoscer chiaramente» del sonetto proemiale, *summa* negativa dell'esperienza passata (cfr. nota a I 13).

10. *dogliosa*: in antitesi alla «gioiosa spene» del verso che segue.

11. *m'addusse*: mi condusse; verbo che pone una pseudo-rima interna (primo emistichio quinario) e gioco paronomastico con *adugge* della seconda quartina (v. 5), cosí come *gioiosa* echeggia internamente per contrapposizione *dogliosa* del verso che precede (scadenza del primo emistichio settenario). Una *gioiosa spene* implicata per antitesi con la *speme incerta* del sonetto che segue, LVII 2.

12. *quel ch'i' ò lecto*: dichiarazione della cognizione letteraria dell'esperienza della non-beatitudine (personalmente il poeta-amante è fermo a *nol so*, v. 9); l'*auctor* evocato è Ovidio, *Met.* III 135-37: «sed scilicet ultima semper | exspectanda dies homini est, dicique beatus | ante obitum nemo supremaque funera debet» (Vellutello); è detto di Cadmo al colmo della fortuna, seguita da una storia di disgrazie e di prodigi (ciclo tebano dei libri III e IV), fino all'«ultima partita» lontano da Tebe, sfasciato dai ricordi e dai dolori (*Met.* IV 563-603). Billanovich, con altre attestazioni d'una sentenza diffusa e con numerosi rinvii interni (*Tr. Fame* II 46-48 e IIa 22-26; *Fam.* VIII 1, 8; *Sen.* XIII 11; *De remediis* I 108 [*Prose*, p. 640], ecc.), cita il *Ludus septem sapientium* (Solone) di Ausonio come *auctoritas* privilegiata (*Quattro libri*, pp. 254-55; Petrarca ebbe possesso del codice di Ausonio, ora Parigino lat. 8500, nel 1342); cfr. nota a XXIII 31. *mi sovene*: mi sovviene; cfr. il sonetto *Aspro core*, dove un verbo sinonimo come *rimembrando* (ultima lezione) introduce l'adagio della goccia che spacca un cuore di pietra; cfr. nota a CCLXV 9.

13. *partita*: dipartita. Cosí Cino da Pistoia, *Sí m'ha conquiso*, 9-10, «ch'io voglio innanzi che faccia partita | l'anima dallo cor...».

14. *non si convene*: non si deve. Rima ricca e derivativa con *sovene*.

Mie venture al venir son tarde et pigre,
la speme incerta, e 'l desir monta et cresce,
onde e 'l lassare et l'aspectar m'increscе;
et poi al partir son piú levi che tigre.

Lasso, le nevi fien tepide et nigre,
e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce,
et corcherassi il sol là oltre ond'esce
d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre,

prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua,
o Amore o madonna altr'uso impari,
che m'ànno congiurato a torto incontra.

Et s'i' ò alcun dolce, è dopo tanti amari,
che per disdegno il gusto si dilegua:
altro mai di lor gratie non m'incontra.

La continua fluttuazione tra l'amaro e il dolce dello stato amoroso è quadripartita in questo sonetto secondo le sentenze degli stoici (soprattutto attraverso le *Tusculanae* di Cicerone, IV VI 11-12, III XI 24), dichiaratrici dei quattro *motus animi* che fanno smarrire la pace: *cupiditas*, *timor*, *laetitia*, *tristitia* (secondo Agostino, *De civitate Dei* XIV III 2, commentando Virgilio, *Aen.* VI 730-34); è il quadricipite mostro del *Secretum* (I, p. 64; CXXIX 8), che Petrarca scinde rispetto al tempo in due parti: «'l riso e 'l pianto» (XXXII 11) rispetto al presente, *spes* e *timor* rispetto al futuro, e ancora in due rispetto al bene e al male (Martelli). Su questa base si riconoscono gli ingredienti della prima quartina: le *venture*, per natura neutre, si definiscono sul loro moto di avvicinamento, *al venir ... al partir* (vv. 1 e 4), come i due affetti contrari del presente, *laetitia* e *dolor*; la *speme*-attesa, contraddetta dal suo aggettivo (*incerta*), è *metus* o *timor*; il *desir*, proiettato in avanti e in aumento, è *spes* o *cupiditas*. Una qualsiasi pace o tregua a tal conflitto di passioni è negata dall'*adynaton* centrale, anch'esso quadripartito (*nevi*, *mar*, *alpe*, *sole*) e mutuato dal genere sestina (cfr. in XXX 10 la neve ugualmente ardente, nonché «secco il mare» in LXVI 24), che mediante potente *enjambement* tra quartine e terzine dà ai quattro volti dell'impossibile un'evidenza perentoria e quasi violenta, appena un po' mitigata dalla *lenitas* stilistica dell'ultima terzina di *amara dulcedo*, aperta dalla formula attenuativa «Et s'i' ò alcun dolce...» che accompagna in chiusura anche la prosa dell'epistola *Posteritati*: «et siquid dulce se obtulerit amaro mox fine concluditur».

La solidarietà di questo sonetto col precedente (coevi per Wilkins e Foresti

secondo le rispettive tesi, cfr. introduzione a LVI) sul tema delle *animi perturbationes* («cieco desir», «gioiosa spene», LVI 1 e 11) è anche formale, poiché l'*incipit* «Mie venture al venir...» si collega con gioco etimologico a *(so)vene* e *(con)vene* dell'ultima terzina di *Se col cieco desir* (LVI), come ad esempio nelle sequenze XXXVIII-XXXIX, XLI-XLII, XLV-XLVI, eccetera.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come LI e LX.

BIBLIOGRAFIA: Martelli, *Sonetto LVII*, pp. 163-86.

1. *venture*: la ventura, come cosa a venire, è o *bona* o *mala*; qui contestualmente una buona ventura, in gioco etimologico con *venir*. *al venir*: come nell'*incipit* «Poi che mia speme è lunga a venir troppo» (LXXXVIII), con la medesima nozione di lentezza (*lunga*) qui espressa mediante il flessuoso raddoppio di *tarde et pigre*, conforme ai «tardi et lenti» passi di *Solo et pensoso* (XXXV 2). L'opposizione *pigre* ... *levi* nei due versi estremi della prima quartina ritorna nella similitudine del sonetto *Quel vago*: «Intellecto veloce piú che pardo, | pigro in antivedere i dolor' tuoi» (cfr. nota a CCCXXX 6).

2. *speme incerta*: cioè *timor*, con richiamo interno alla *spene* del sonetto che precede, LVI 11. *'l desir*: corrisponde al «cieco desir» del contiguo sonetto LVI 1, la *spes* negativa. *monta et cresce*: altro binomio del testo, probabilmente scritturale, «dabat fructum ascendentem et crescentem» (parabola del seminatore, *Mc* IV 8); in parallelo: «tanto cresce 'l desio» (cfr. nota a XIII 4).

3. *e 'l lassare et l'aspectar...*: altra coppia di verbi sostantivati, come *venir* e *partir* dei versi estremi della quartina; *lassare* (lasciare, abbandonare) si riferisce a *desir* e *aspectar* a *speme*, con rovesciamento chiastico. Verso similare, con identica rima interna, è nel sonetto CCLXXII 5: «e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora»; similare anche il secondo emistichio di CCLXVIII 8 «et l'aspettar m'è noia». *m'incresce*: rima ricca pseudo-derivativa con *cresce*.

4. *et poi al partir* ... *tigre*: le buone venture (qualora vengano) sono piú d'una tigre veloci a fuggire. Gesualdo vede nei vv. 1-4 un «lungo hiperbaton»: «Mie venture al venir son tarde et pigre ... et poi al partir... la speme incerta...»; anche il Tassoni: «Parla tuttavia delle venture: ma i due versi fraposti rendono intricato il concetto»; ma i versi centrali della quartina contengono la *descriptio* della fluttuazione dell'animo (*speme* ... *desir*, *lassare* ... *aspectar*) nel tempo lungo delle venture a venire (Martelli). Il contatto tra il primo e il quarto verso è dato dalla rima interna dei due sintagmi uguali e contrari *al venir* ... *al partir* (rispettivamente primo emistichio settenario e primo emistichio quinario), ripercossa fonicamente da *desir* interno del v. 2. *piú levi che tigre*: piú veloci della tigre, con la rapidità registrata in XXXII 3, «piú veggio il tempo andar veloce et leve». La natura della tigre è quella di correre con insuperabile velocità, soprattutto per inseguire il cacciatore che porta via la cucciolata; cosí Plinio, *Nat. hist.* VIII 25 («Tigrim Hyrcani et Indi ferunt, animal velocitatis tremendae et maxime cognitae, dum capitur totus eius fetus»); cosí Lucano, *Phars.* V 405, «ocior et caeli flammis et tigride feta» (Daniello), nonché Stazio, *Theb.* IV 315-16, «raptis velut aspera natis | praedatoris equi sequitur vestigia tigris», e Silio Italico XII 458-462, citati dal Castelvetro (altri rinvii nel commento Zingarelli); sembra pertanto che nella similitudine classica Petrarca veda, oltre alla velocità dell'animale, la crudeltà dello strappo e della separazione da cosa propria e creatura, come per lui sono *speme* e *desir*. Sul *topos* classico i bestiari romanzi innovano aggiungendo il tema dello specchio, inventato dal cacciatore per rallentare la velocità della tigre nell'inseguimento dei piccoli, come ad esempio nel *Bestiario toscano*, in Stefano Protonotaro, *Pir meu cori*, 24 sgg., in Chiaro Davanzati, ecc.; cfr. la vo-

ce *tigre* nel commento Braccini alle *Canzoni* di Rigaut de Barbezieux, p. 110; cfr. nota a CCCXIX 1.

5. *Lasso*: gioco etimologico con *lassare* (per cui cfr. nota a XXXVII 49) e richiamo interno a quell'"oimè' del sonetto che precede, LVI 9. *fien tepide et nigre*: le nevi saranno tepide e nere ... piuttosto che io trovi pace in queste *fluctuationes* (v. 9). La prima delle quattro situazioni impossibili della seconda quartina dà dunque la neve calda e nera; simile paradossale «tepida neve» in CCCXXVIII 3.

6. *'l mar senz'onda*: o «Senz'acqua il mare», come in un altro sonetto di «impossibil cosa» (CXCV 5); nel luogo adynatico tipico della sestina: «Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde» (CCXXXVII 16). *per l'alpe ... pesce*: il mare senz'acqua e i pesci su i monti [*alpe*, cfr. CXXIX 66] hanno sempre *fien* (saranno) come verbo reggente, per zeugma. Ricordo di Virgilio, *Ecl.* I 59-63 (dell'impossibilità di dimenticare): «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, | et freta destituent nudos in litore piscis, | ante pererratis amborum finibus exsul | aut Ararim Parthus bibet aut Germania *Tigrim*, | quam nostro illius labatur pectore vultus» (Gesualdo), da dove proviene evidentemente anche la suggestione del nome del fiume Tigri, v. 8; Scherillo cita Properzio, *El.* II XV 31-35: «Terra prius ... | fluminaque ad caput incipient revocare liquores [«Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli | pria...» della sestina dantesca *Al poco giorno*], | aridus et sicco gurgite piscis erit, | quam possim nostros alio transferre dolores»; Carducci richiama Ovidio, *Tristia* I VIII 1-8: «In caput alta suum labentur ab aequore retro | flumina...» (ancora Dante, *Al poco giorno*).

7. *et corcherassi ... là oltre*: e il sole si coricherà, tramonterà laggiú lontano, ad oriente, da dove...; cfr. L 30; *Purg.* XVII 9, XXVII 68. Postposizione del pronome atono dopo *et* per la *lex* Mussafia. *ond'esce*: da dove escono, con verbo singolare con doppio soggetto postposto, come spesso nel Libro, e qui al v. 10.

8. *d'un medesimo fonte ... Tigre*: secondo il *Liber Genesis* II 10-14, i fiumi Eufrate e Tigri scaturiscono da una medesima sorgente paradisiaca, poi l'uno va «ver' Babillona cassa | i·Mesopotanía» e l'altro «corre per Soria» (Brunetto, *Tesoretto*, 956-57 e 978); Boezio, *Cons.* V, metr. 1 3: «Tigris et Euphrates uno se fonte resolvunt» (Vellutello), chiamato in causa dai commentatori danteschi per *Purg.* XXXIII 112-13: «Dinanzi ad esse Eufratès e Tigri | veder mi parve uscir d'una fontana» (come qui in rima con *nigri* e *pigri*); Lucano, *Phars.* III 256-60 (Carducci); cfr. Isidoro, *Etym.* XIII XXI 9-10: «Tigris fluvius Mesopotamiae de Paradiso exoriens et pergens contra Assyrios [*Gn* II 14] ... Vocatus autem hoc nomine propter velocitatem, instar bestiae tigris nimia pernicitate currentis [cfr. v. 4]. Euphrates fluvius Mesopotamiae de Paradiso exoriens ... qui per mediam Babyloniam influit»; *Buc. carm.* I 62-63. Per la forma *Tigre* cfr. anche CXLVIII 2 (è altresí la forma di Brunetto nel *Tesoretto* 949). Rima equivoca con *tigre*.

9. *prima ch'i' trovi*: piuttosto che io trovi; cfr. nota alla stestina XXII 39. *in ciò*: nella situazione di conflitto descritta nella prima quartina. *pace né triegua*: dittologia ricorrente in variazioni: «et sol quant'ella parla, ò pace o tregua» (CCLXXXV 14), «Tempo era omai da trovar pace o triegua» (CCCXVI 1), «trovar ... | qualche breve riposo et qualche triegua» (LXXIII 17-18), «or pace or guerra or triegue» (CV 74). Il *né* è disgiuntivo, come in LXXX 20, CCLXVIII 77, ecc.

10. *altr'uso impari*: si comportino diversamente (verbo al singolare col doppio soggetto, come sopra ai vv. 7-8, *esce ... Eufrate et Tigre*; cfr. XXXVII 111, XXXIX 2, ecc.

11. *che m'ànno ... incontra*: che hanno congiurato ingiustamente contro di

me. Rima equivoca di gusto guittoniano di *incontra* con *m'incontra*, v. 14 (*De coralmente amar*, vv. 11 e 14), poi dantesco (*Inf.* XXII 32 e 34) ecc.; Suitner (*Tradizione stilnovistica*, pp. 39-40) pone un raccordo con Onesto da Bologna, canzone *Ahi lasso taupino*, 11-16, poco probabile supporto a una «variazione» petrarchesca: «Sí mal fu Amor creato all'opo meo | che m'è vergogna dir ciò che m'incontra; | tutto fu fatto solo a mia incontra, | però no·l chiamo Amor, ma Amaro e reo. | Per lui lo core meo chiamo cor morto, | ingiuliato a torto».

12. *dolce ... amari*: dolcezza ... amarezze, con uso neutro; cfr. rispettivamente CXCIII 4, CCLXIV 28, CCLXX 23. L'intera formula ipotetica «s'i' ò alcun dolce» è memorizzata nel sonetto 'in morte' CCLXXII 9-10: «s'alcun dolce mai | ebbe 'l cor tristo».

13. *che*: correlato a *tanti*. *per disdegno*: a forza di ingoiare amaro; il *disdegno* sta ad *amari*, come *gusto* a *dolce*; soluzione non dissimile dal «disdegnoso gusto» di Pier della Vigna (*Inf.* XIII 70), l'«amaricatus ... gustus ... ex indignatione» glossato da Benvenuto. Daniello richiama Orazio, *Serm.* I II 37-40; Castelvetro il notissimo adagio «bis dat qui cito dat», nonché «Quae tarde venit ingrata est gratia» (per cui Dante, *Conv.* I VIII 2, con il tema della «pronta liberalitate»), che da lontano stanno sotto la soglia della metafora petrarchesca.

14. *di lor gratie*: dei favori di Amore e di madonna, v. 10. *non m'incontra*: non mi capita, non mi tocca; cfr. nota a CCCXV 11.

La guancia che fu già piangendo stancha
riposate su l'un, signor mio caro,
et siate ormai di voi stesso piú avaro
a quel crudel che ' suoi seguaci imbiancha.

Coll'altro richiudete da man mancha
la strada a' messi suoi ch'indi passaro,
mostrandovi un d'agosto et di genaro,
perch'a la lunga via tempo ne mancha.

Et col terzo bevete un suco d'erba
che purghe ogni pensier che 'l cor afflige,
dolce a la fine, et nel principio acerba.

Me riponete ove 'l piacer si serba,
tal ch'i' non tema del nocchier di Stige,
se la preghiera mia non è superba.

Sonetto dei doni offerti a un amico sotto forma di sciarada, nel gusto enigmistico del sonetto *Quando io movo i sospiri* (V) nonché delle offerte mascherate di *A pie' de' colli* (VIII). L'amico è Agapito di Stefano Colonna, fratello del cardinal Giovanni e di Giacomo, cui sono indirizzate le lettere *Familiari* II 10 e 11 (cfr. *Fam.* V 2), citato come seniore in *Sen.* XV 1 per distinguerlo da Agapito junior (destinatario di *Fam.* XX 8), fratello di Stefano protonotaro apostolico, prevosto di Saint-Omer (*Fam.* XX 11); fu vescovo di Luni nel 1344 e morí quello stesso anno. Il nome del destinatario è affidato a una postilla degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 16*v*): *Ad dominum Agapitum cum quibusdam munusculis que ille non potuit induci ut acciperet; die natali, mane, 1338.* La data 1338, già poco leggibile ai tempi di Appel, è garantita dalla testimonianza di Ludovico Beccadelli nella *Vita del Petrarca* (Frasso, *Studi*, p. 73), da monsignor Federigo Ubaldini, nonché dai postillatori del codice Casanatense 924 e dell'incunabolo IB della British Library di Londra, che fanno fede anche della lettura *mane*, laddove Salvo Cozzo e Pelaez propongono *marie*. Senza discussione è invece passata l'interpretazione del Beccadelli del segmento *die natali*, da lui letto *die natalis*, come «il giorno di Natale»: «messer Francesco, il giorno di Natale, forse per buona usanza, mandò il sonetto con li tre doni»; antica interpretazione ereditata anche da Wilkins, che propone il 25 dicembre 1337 dello stile *a nativitate* (*The Making*, p. 82, nota 2); ma l'indicazione *die natali* (lettura di Ubaldini, Appel, Romanò), oppure *die natalis* (anche del postillatore dell'incunabolo IB), vuol dire soltanto

'nel giorno natalizio' (*die natali Domini*, o *Domini Nostri*, avrebbe scritto chiunque avesse voluto indicare il giorno della nascita di Cristo), che nel contesto dell'intera postilla non può alludere che al dí natale, al giorno del natalizio del destinatario, Agapito Colonna. Circa i tre regalini per il compleanno, intesi come affettuosi metaforici *remedia amoris*, un guanciale (prima quartina) e un calice (prima terzina), è rimasto oscuro l'indovinello del secondo (seconda quartina), che per il Beccadelli è ancora un guanciale ma «piccolo per lo stomaco», oppure per altri un forzieretto (Castelvetro) o un libro di devozioni, breviario bibbia o messale (da Tempo, da Venafro, Fausto, Daniello), insomma «roba da preti» (Carducci). Tuttavia lo schermo posto «a man mancha» contro i «messi d'Amor» del v. 6, dantescamente immaginati (*La dispietata mente*, 59-60), rivela nel secondo dono per Agapito un giustacuore, protettivo contro gli assalti del dio crudele. Il tema di Amore contro il Tempo («perch'a la lunga via tempo ne mancha», v. 8), comune col sonetto LVI (stesso schema nelle terzine), giustifica la scelta e la collocazione d'un sonetto d'occasione in questo luogo del *Canzoniere*, dove per altro tutte le occasioni sono buone per variare le immagini d'un invariabile pensiero amoroso (si veda la funzione introduttiva che ha la sequenza epistolare dei sonetti VII-X).

Sonetto su quattro rime, quartine ABBA ABBA, terzine CDC CDC; cfr. V.

1. *guancia*: dà una pseudo-rima interna (assonanza) con *-ancha* all'altro capo del verso, in situazione allitterante con l'interno *già piangendo*. *già*: un tempo. *piangendo*: a forza di piangere.

2. *su l'un*: su uno di questi doni. *signor mio caro*: la stessa apostrofe ad altri due esponenti di casa Colonna nell'*incipit* del sonetto CCLXVI e in CIII 3, cfr. X 14 a Giacomo.

3. *siate ... piú avaro*: meno disposto a concedervi, con il verbo che fa eco interna a *riposate*, v. 2.

4. *quel crudel*: «il crudel di ch'io ragiono» (XXIII 32), «questo crudel ch'i' accuso» (nota a CCCLX 43-44), Amore. *(i) suoi seguaci imbiancha*: cioè fa sbiancare; variante sintagmatica interna nel sonetto XCIII 3-4: «i miei seguaci discoloro, | e 'n un momento gli fo morti et vivi» (detto da Amore in persona; CCXCI 3, CCCLXII 6); Ovidio, *Ars am.* I 729: «palleat omnis amans: hic est color aptus amanti» (Benavides, Castelvetro).

5. *Coll'altro*: coll'altro dono, il probabile giustacuore. *richiudete*: chiudete la via aperta dai messi d'Amore; Dante, *La dispietata mente*, 56-61: «ma sappia che l'entrar di lui [del cuore] si trova | serrato forte da quella saetta | ch'Amor lanciò lo giorno ch'i' fui preso; | per che l'entrare a tutt'altri è conteso, | fuor ch'a' messi d'Amor [v. 6], ch'aprir lo sanno | per volontà de la vertú che 'l serra». *da man mancha*: dalla parte sinistra del cuore. Rima equivoca col v. 8.

6. *messi suoi*: dantescamente, gli sguardi messaggeri d'amore; «inde i messi d'Amor armati usciro» (CCCXXV 20), cfr. CCLXXIV 9 e LXIX 12. *indi*: lí (moto a luogo, cfr. XLVII 7); è indicato cosí il punto d'arrivo degli sguardi, che passano nel cuore attraverso gli occhi; «per gli occhi al core» nel sonetto III 10, dove si parla della situazione opposta d'una via *aperta* ad Amore. *passaro*: ancora Dante, *Io sento sí*, 17-23: «Entrano i raggi di questi occhi belli | ne' miei innamorati, | e portan dolce ovunque io sento amaro; | e sanno lo cammin, sí come quelli | che *già vi son passati*, | e sanno il loco dove Amor lasciaro | quando per li occhi miei dentro il menaro».

7. *mostrandovi un ... genaro*: mantenendo sempre lo stesso atteggiamento di

difesa, una volta chiusa la strada ai messi d'Amore; la formula *d'agosto et di genaro* rimanda al tipo «piú Cesare che Giano» (XLI 6), senza che sia esclusa la nozione di *caldo* e di *gielo* implicita nello stato amoroso (XI 13).

8. *lunga via*: dei rimedi d'amore, della «salute» (Gesualdo), non della «beatitudine eterna», come intendono i piú, da Castelvetro a Leopardi (su cui Carducci, Fenzi, Dotti, Santagata); è forse il tema del «cammino» come esilio da Amore, per cui si veda, nella medesima opposizione col tempo: «Poi ripensando ... | al camin lungo et al mio viver corto» (XV 5-6); Ovidio, fatto teorico del non-amore, prescrive le lunghe vie dell'allontanamento: «i procul, et longas carpere perge vias. | ... | Cum semel exieris, centum solacia curae | et rus et comites et *via longa* dabit» (*Rem. am.* 214, 241-42). *ne mancha*: ci manca. Rima equivoca con l'aggettivo, v. 5.

9. *col terzo*: con il terzo dono, il calice. *un suco d'erba*: altro metaforico rimedio ovidiano: «auxilium multis sucus et herba fuit» (*Rem. am.* 528, cfr. vv. 227-31: «Saepe bibi sucus quamvis invitus amaros | aeger, ... | ut valeas animo, quicquam tolerare negabis?»); *Met.* I 523; *Heroid.* V 149-51, cfr. LXXV 3, CCXIV 17, CCCLX 64.

10. *purghe*: purifichi. *pensier*: pensiero amoroso, con la solita sfumatura di pena e d'angoscia, cfr. XXX 7, 32, ecc. *'l cor afflige*: tessera scritturale, «affligit animam» di *Prov* XIII 12, come in VI 14.

11. *acerba*: amara (l'accordo è con *erba*) nella solita antitesi con *dolce* all'altro capo del verso; cfr. VI 13; similmente in prosa nella lettera *Fam.* II 7, 8, a Giovanni Colonna: «Una est autem adversus hunc morbum medicina, primo gustu fortassis amarior, haustu autem et dulcis et placida», come in Boezio, *Cons.* III 1: «Talia sunt ... ut degustata quidem mordeant, interius autem recepta dulcescant» (le medicine di Filosofia); cosí nella lettera *Senile* XI 17 a Urbano V: «letumque principium, maesto fine conclusit»; «tutte le medicine sono amare al gusto, ma dolci alla fine apportando la sanità» (Gesualdo).

12. *riponete*: dà rima interna (al primo emistichio quinario) con *richiudete* e *bevete* (vv. 5 e 9, al settenario). Il *Me* enfatico all'inizio del verso è posto come quarto 'dono', affidato per opposizione alla conservazione del destinatario. *ove*: nella memoria, come suggeriscono giustamente Gesualdo e Castelvetro, non nel cuore, come comunemente inteso. *'l piacer si serba*: è conservato quello che è caro.

13. *nocchier di Stige*: è il «portitor Orci» di Virgilio (*Georg.* IV 502), «portitor ille Charon» (*Aen.* VI 326), che nelle *Georgiche* riporta Euridice, con stigia nave, nella palude delle ombre; la sua funzione qui è di colore oscuro, nello stile sciarada di tutto il sonetto; ma sembra aver ragione il Gesualdo quando suggerisce: «sí ch'io non tema che 'l nocchier di Stige, cioè Charonte, vi meni a bere al fiume Letheo, facendovimi obliare»; «Lethaei ad fluminis undam | securos latices et longa oblivia potant», *Aen.* VI 714-15. Il «galeoto» di Stige è anche il traghettatore di Lete, e Stazio chiama Caronte «Lethaei portitor amnis» (*Theb.* XII 559); *Afr.* III 253-25: «necnon Flegetontis adusta | gurges aqua tacitique lacus oblivia Lethes | funduntur, tristique animas qui transvehat amni | puppe senex [Caronte, cfr. V 649-52] fusca residet remoque gubernat». Insomma l'ultima allusione del sonetto sarebbe all'Oblio, e non alla Morte, come spiegano molti commentatori in contraddizione con l'ultimo verso, cfr. nota a CCCXXXVI 2; anche CCCVI 14.

14. *superba*: troppo alta, eccessiva.

Perché quel che mi trasse ad amar prima,
altrui colpa mi toglia,
del mio fermo voler già non mi svoglia.

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore;
et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio,
che mi passò nel core,
con la vertú d'un súbito splendore,
che d'ogni altra sua voglia
sol rimembrando anchor l'anima spoglia.

Tolta m'è poi di que' biondi capelli,
lasso, la dolce vista;
e 'l volger de' duo lumi honesti et belli
col suo fuggir m'atrista;
ma perché ben morendo honor s'acquista,
per morte né per doglia
non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia.

Quarta ballata del *Canzoniere*, centrale d'una combinazione ravvicinata di ballate tra LV e LXIII, in dosaggio paragonabile alla somma di *Lassare il velo* (XI) con *Occhi miei lassi* (XIV), tutte ammesse nell'antica e perduta 'forma' Correggio: cosa che non si ripete piú nella polimetria dei *Fragmenta*, perché la ballata *Di tempo in tempo* (CXLIX) è un solitario recupero della quarta 'forma' Chigi (1359-62), e *Amor, quando fioria* (CCCXXIV) sta da sola nella Seconda Parte come tardivo omaggio pieno di risonanze dantesche 'in morte'. La bipartizione della materia in due stanze è funzionale all'antitesi posta nella ripresa: Amore dà (v. 1 e prima stanza) e Amore toglie (v. 2 e seconda stanza); alla *colpa* dell'Amore-donna, si oppone la *voluntas firma* dell'amante, che rifugiandosi nei due versi estremi della ripresa e dell'ultima stanza, asserisce la sua incondizionata fedeltà: «del mio fermo voler già non mi svoglia» (v. 3), «non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia» (v. 17). La figura etimologica sul radicale di *voler* che attraversa il componimento al positivo e al negativo, *voler ... svoglia, voglia ... non vo'*, apparenta questa alla vicina ballata LV, dove ugualmente le due stanze spartiscono in variazioni il tema della ripresa e si fondono stilisticamente nei giochi iterativi (anafora e rime interne desultorie) di *foco* e di *spento*, come del resto la ballata XI si svolge intorno all'ossessione linguistica del *velo* (vv. 1, 9, 12). Il tema ciniano della «dolce vista» tolta all'amante («Tolta m'è ... la dolce vista», vv.

11-12) caratterizza anche la prima ballata del *Canzoniere*, XI 11: «Quel ch'i' piú desïava in voi m'è tolto», con un *togliere* di lontananza (ripercosso nella seconda, ancora sul tema del vedere negato, XIV), che diverrà definitivo nella ballata 'in morte' *Amor, quando fioria*: «tolta m'è quella...» (CCCXXIV 3). Su quest'unica linea tematico-melodica la ballata LXIII fa da controcanto e forse da chiusura alla sparsa serie, con uno sguardo salvifico finalmente restituito e con una forte implicazione formale affidata appunto alla mobilità di quello sguardo, talché dal «volger de' duo lumi» (v. 13) si passa senza soluzione di continuità a «Volgendo gli occhi...» nell'attacco di LXIII. Se tutte le ballate (certo antiche, cfr. introduzione a LV) mescolano stilnovismo e risonanze di Dante prevalentemente 'petroso', qui la mistura è fruibile allo stato nativo, perché con *fermo voler* (v. 2) e con una tessera stilnovistica come *mi passò nel core* (v. 7) Petrarca ricostruisce l'archetipo danielino, traducendo alla lettera l'*incipit* della sestina di Arnaut che comincia «Lo ferm voler q'el cor m'intra», cosí sottilmente spartito tra il v. 3 e il v. 7.

Ballata di due stanze di sette versi con ripresa tristica, secondo la bipartizione e lo schema di LV (le due sole bistrofiche del Libro), ma in alternanza di endecasillabi e di settenari: ripresa YxX, stanza con due mutazioni uguali AbAb, volta con *concatenatio* BxX. La prima rima Y, come in LV, è irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Bigi, *Ballate*, pp. 44-47; Capovilla, *Ballate*, in *Studi*, pp. 38-42.

1-2. *Perché ... toglia*: sebbene altrui colpa mi sottragga quello che m'innamorò la prima volta, cioè chiome e occhi [vv. 4 e 11, 6 e 13], pure... È il tema dei *biondi capelli* e dell'*amoroso sguardo* tolti alla visione dell'amante da un impedimento, velo o mano, come nella ballata XI e nel sonetto XXXVIII. *Perché* con valore concessivo anche in XXXVII 9, XLIX 1.

3. *fermo voler ... svoglia*: «non mi rimuove dal mio fermo proponimento di amar colei» (Leopardi); *adnominatio* esperita anche nella canzone XXIX 32, «dal voler mio non mi svoglia», qui intrisa col ricordo del sintagma incipitario della sestina di Arnaut Daniel «Lo ferm voler q'el cor m'intra» (Scarano, *Fonti*, p. 277), come indizio di determinazione assoluta e già collaudata; XXII 24 (*fermo desir*), LXXXV 5, CXLII 19, e anche Dante, *Io son venuto*, 51; «per ch'io son fermo di portarla sempre | ch'io sarò in vita»; *Io sento sí*, 39: «'n cotal voler fermato fui». Rima derivativa di *svoglia* con *voglia* del v. 9, come nelle strofe unissonanti della canzone XXIX, vv. 11 e 32 (sede D).

4. *Tra le chiome ... laccio*: «Narra quello che il traesse ad amar prima» (Castelvetro), cioè la cattura dell'amante in quella rete di capelli d'oro. *de l'òr*: d'oro (articolato perché determina forma articolata, *le chiome*, secondo la *lex* Migliorini; *Par.* XVI 110). La stessa situazione 'in morte' nella canzone *Amor, se vuo'*: «e i tuoi lacci nascondi | fra i capei crespi et biondi», sempre sul salmistico *abscondere laqueum* (*Ps* IX 16, XXXIV 7, CXXXIX 6, ecc.), per cui cfr. nota a CCLXX 56 e LV 15.

5. *strinse*: legò, giusta la dittologia sinonimica che segna il medesimo emblema nel sonetto CXCVII 9-11: «dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio, | che sí soavemente lega et stringe | l'alma...»; nota a L 42, CXCVI 13, CCCLIX 56-57: «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo | ... ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi...»; *Inf.* V 128. *Amore*: soggetto posticipato, come l'*altrui colpa* della ripresa (v. 2), di *nascose*.

6. *da' begli occhi mosse*: clausola (primo emistichio settenario) di gusto antico, probabilmente ciniana: «nel tempo che de li occhi suoi si mosse | uno spirito fero ... | che passò dentro sí che 'l cor percosse» (*O voi che siete ver' me*, 9-11),

per cui si veda il v. 7; cosí Dante, *incipit* del sonetto «De gli occhi de la mia donna si move | un lume...»; *Donne ch'avete*, 51-52: «De li occhi suoi, come ch'ella li mova, | escono spirti...» (*Vita Nuova* XIX); *mosse* è dunque neutro (si mosse) con *variatio* rispetto a *nascose* e a *strinse*, anche se il propellente virtuale è sempre Amore, confuso con la donna; cfr. LXXXIV 8. *il freddo ghiaccio*: metaforizza la durezza del cuore del non-amante, su probabile rintocco agostiniano, «peccata mea tamquam glaciem solvisti» (*Conf.* II VII 15); cosí nella sestina *L'aere gravato*: «Et io nel cor via piú freddo che ghiaccio» (LXVI 7). Di questo contatto petrarchesco si ricorderà Michelangelo in una delle soluzioni per l'ultimo verso del madrigale *Tanto di sé promette*: «dal freddo ghiaccio è spento il dolce foco» (altra variante «dal suo fier ghiaccio», messa a testo dal Girardi, per altro sempre petrarchesca, CCVI 22).

7. *passò*: penetrò (intransitivo), in accezione stilnovistica (Cavalcanti, piú Dante, piú Cino, per cui cfr. nota al v. 6).

8. *con la vertú ... splendore*: con la potenza d'una luce splendente e improvvisa; *d'un súbito splendore* ricorda l'associazione dantesca «del súbito abbarbaglio», *Par.* XXVI 20, cfr. XXX 46; lo *splendore* sta per analogia con *occhi* e per antitesi con *ghiaccio* del v. 6. Il Boccaccio, ricordando questa ballata nella ballata di Dioneo nella Conclusione della Quinta Giornata del *Decameron* (Tassoni), estrae soltanto la nozione di 'calore': «Mosse da' suoi begli occhi lo splendore, | che pria la fiamma tua nel cor m'accese, | per li miei trapassando».

9-10. *che d'ogni altra ... spoglia*: «che anche al presente spoglia l'anima mia d'ogni altra sua voglia, solo che ella, l'anima, si ricordi di quello splendore» (Leopardi), cfr. XXIX 4-5. Il richiamo interno alla ballata del velo è formalizzato dalla similarità del v. 9, «che d'ogni altra sua voglia...», con «ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra» (XI 4); il metaforico *spogliare* richiama la clausola di Dante, *Li occhi dolenti*, 40: «e d'onne consolar l'anima spoglia» (*Vita Nuova* XXXI; Trovato). Per il tema XXIII 169, CLXIX 1-2.

11. *Tolta*: «Narra distesamente quello *Altrui colpa mi toglia*» (Castelvetro); contatto 'narrativo' marcato dall'*adnominatio* a distanza di *Tolta* con *toglia* (v. 2, cfr. CCCXXIV 3) con riverbero verbale tra ripresa e stanza tipico della ballata dantesca e petrarchesca; cosí *morti ... Morte* (XIV 2 e 5), *spento ... spente* (LV 1 e 4), *in vita ... vita* (LXIII 4-5), cfr. Bettarini, *Respiri d'amore*, p. 49. *biondi capelli*: ancora un rinvio alla ballata *Lassare il velo* (cfr. note a XI 9 e 11).

12. *lasso*: oimè, come in XVI 12, LVI 9, LVII 5, ecc. *la dolce vista*: ricordo del famoso attacco di Cino da Pistoia: «La dolce vista e 'l bel guardo soave | de' piú begli occhi che lucesser mai, | c'ho perduto...», citato nella penultima stanza della canzone *Lasso me*, LXX 40; CXLVII 14, CLXXXVIII 13, CCLI 10, CCCV 7.

13-14. *e 'l volger ... m'atrista*: quando mi viene a mancare la mobile vivacità di quei begli occhi soavi mi rattristo. Il verbo *volger*, qui in figura di paronomasia con *voler ... voglia ... non vo'*, non si identifica con *fuggir* («Nota quanto bene s'esprime il presto volger gli occhi e fuggirsi la donna com'egli le si fa dinanzi», Carducci su Biagioli, e tutti i commentatori di conserto); è invece il verbo che in tutto il *Canzoniere* indica la stessa mobilità e intensità dello sguardo: «soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho | volgete il lume in cui Amor si trastulla» (LXXII 50-51); «Spirto felice che sí dolcemente | volgei quelli occhi, piú chiari che 'l sole» (nota a CCCLII 2); «I' vidi Amor che ' begli occhi volgea | soave sí...» (CXLIV 9-10), probabilmente su influsso della mobilità sapienziale: «Omnibus enim mobilibus mobilior est sapientia» (*Sap* VII 24). All'azione verbale che esprime la mobilità dello sguardo (*e 'l volger*) corrisponde un'altra azione verba-

le per indicare la perdita della dolce vista (*col suo fuggir*), con soluzione stilistica affine a *al venir ... al partir* di LVII 1 e 4 (richiamo anche fonico posto dalla rima interna a distanza); in parallelo: «Ogni loco m'atrista ov'io non veggio | quei begli occhi soavi...» (XXXVII 33-34). Per il significato (stilnovistico) di *honesti* cfr. nota a XXIX 46-47.

15. *perché ben morendo ... s'acquista*: tema della fedeltà del suddito che combatte per il suo signore fino alla morte, fin all'ultim'ora; variazione interna nel sonetto CXL 14, «Ché bel fin fa chi ben amando more»; Properzio, *El.* II 1 47: «Laus in amore mori» (Vellutello); Cino, *La dolce vista*, 41-42: «e, quando vita per morte s'acquista, | gioioso è 'l morire»; clausola per altro anche dantesca, «che bell'onor s'acquista...» (*Cosí nel mio parlar*, 83), cfr. nota a CCVII 65, CCCXXXI 64.

17. *non vo' che da tal nodo ... scioglia*: non voglio che Amore mi sciolga da questo nodo, o *laccio* (v. 4). Questo verso è ricordato nelle rime 'in morte' nel *planctus* CCLXX 61: «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia...», cfr. nota a XXV 4, CCLXXI 1-3. Paronomasia in verticale di *scioglia* con *svoglia* e *spoglia* (vv. 3 e 10), affine al gioco fonico di *rinfresca* e *rinvesca* nelle medesime sedi della ballata LV, vv. 3 e 17 (forse ricordo delle rime identiche nella sede X invariante delle piú antiche ballate duecentesche).

L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
mentre i bei rami non m'ebber a sdegno
fiorir faceva il mio debile ingegno
a la sua ombra, et crescer negli affanni.

Poi che, securo me di tali inganni,
fece di dolce sé spietato legno,
i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno,
che parlan sempre de' lor tristi danni.

Che porà dir chi per amor sospira,
s'altra speranza le mie rime nove
gli avessir data, et per costei la perde?

Né poeta ne colga mai, né Giove
la privilegi, et al Sol venga in ira,
tal che si secchi ogni sua foglia verde.

Sonetto che riconduce al forte simbolismo del trittico calcolato XLI-XLIII, tutto sulle stesse rime in rotazione e sul filo conduttore d'una rimozione del lauro-poesia, dove ugualmente il «corpo humano» di Laura-Dafne è nascosto sotto la specifica arboreità di quell'alloro amato da due amanti allo specchio: «l'arbor ch'amò già Phebo» (XLI 2), «L'arbor ... che ... amai molt'anni» (v. 1). La mistione figurativa è anche formale, perché la rima *-ove* delle terzine (*Giove, nove*) è la stessa che segna tutte le quartine dell'omogenea e simultanea sequenza, dando a distanza rime identiche o equivoche, *Giove* (XLI 4) e *nove* (XLII 2, XLIII 1). La serialità verbale dei quattro elementi è però ribaltata quanto ai contenuti, e Apollo-Sole è chiamato non per sorvegliare (XLIII) e proteggere la cara pianta, bensí per disamarla e dannarla, con vistosa macchia nella figuralità del *Canzoniere*, soprattutto rispetto al sonetto *Apollo, s'anchor vive* (XXXIV), vicino nel tempo, dove Apollo, visto come un doppio di se stesso, è invocato con movenza classica per difendere l'«onorata et sacra fronde» dello stesso albero gentile. La maledizione del lauro (ultima terzina) evoca quindi la situazione anomala e la rima sottile del secondo elemento degli specchi *L'oro et le perle* (XLVI), col quale questo sonetto vive primitivamente quasi a contatto nel Codice degli scartafacci. La carta *7v* del Vaticano lat. 3196 dà infatti la successione dei sonetti: *L'arbor gentil* (LX), *S'io credesse* (XXXVI), *L'oro et le perle* (XLVI), tutti marcati da soluzioni 'aspre' e scure che sembrano andare dal meno al piú sulla stessa facciata, se dalla finale maledizione «sí che si *secchi* ogni sua foglia verde» (v. 14) scaturisce la rima difficile in *-ecchi* di XLVI, che dà l'aggettivo *secchi* (qui verbo

in clausola al primo emistichio quinario) con (*velenosi*) *stecchi*, *'nvecchi* e (*micidiali*) *specchi* (introduzione a XXXVI, XLV e XLVI). Quell'insieme di rime dolci e aspre, secondo un disegno interiore in parte poi frantumato, fissate sulle antiche carte 7-8 delle minute, permette anche di aprire uno spiraglio sul *chi* poetico del v. 9 delegato a maledire il lauro nell'ultima terzina: «Che porà dir chi per amor sospira...» Chi sarà colui che *per amor sospira*, se non Geri Gianfigliazzi, che in copia forse autografa di Petrarca (c. 8*v*) comincia un sonetto di proposta con «Messer Francesco, chi d'amor sospira...»? Geri, modesto rimatore torturato da una donna spietata, sollecita: «che deggia far colui che 'n tal maniera | trattar si vede, dite, et se da schiera | partir si dee, ben che non sia sença ira». Cosí, da una parte Petrarca risponde consecutivamente per le rime col sonetto «Geri, quando talor meco s'adira» (sempre c. 8*v*, ora CLXXIX), moderando la proposta (la *guerrera* di Geri è una *dolce nemica* per il poeta dei *Fragmenta*) e consigliando un atteggiamento di vera umiltà e sottomissione: si vince col non difendersi (tema dell'amore doloroso, stilnovistico, retto dalla speranza); dall'altra, libero da impegni epistolari, ingaggia variazioni sullo sdegno di Geri, coinvolgendolo in una sortita dalla *schiera* dei poeti-amanti («Né poeta ne colga mai...») e accettando quell'*ira* (sempre in rima con *sospira*) come segno di disinganno. Insomma *L'arbor gentil* intende chiudere, sia pure per riaprirle súbito dopo con mille benedizioni (LXI), le «rime nove», fondate su un *desio* tormentoso ma vitale.

Se tra le «rime nove» Petrarca annovera in trasparenza il sonetto responsivo a Geri Gianfigliazzi (CLXXIX), esemplare d'un pubblico di lettori-poeti, è probabile che l'aggettivo *nove* dia soltanto un'indicazione temporale, alla quale i due corrispondenti fanno riferimento (rime della giovinezza o dell'età sua *nova* [CXIX 23], già messe in bella copia nelle carte del 1336-37 da un Petrarca poco piú che trentenne, cfr. introduzione a XXXIV), non necessariamente stilistica, come suggerisce Carducci in base alle «nove rime» dantesche, per altro in quel passo del *Purgatorio* XXIV dove per bocca di Bonagiunta si ha la definizione di tutto lo Stil Novo visto dal fondatore. La pezza d'appoggio aggiunta dal Calcaterra, che rinvia al *novamente* («con potenza nuova e mirabile») posato nell'*incipit* del sonetto *Io canterei d'amor sí novamente* (CXXXI), serve solo, per l'eterogenesi dei fini, a rimettere in ballo Geri Gianfigliazzi, destinato a restare un interlocutore sommesso. Tutti dimenticano, fin dall'epoca del Beccadelli, che anche *Io canterei* è un sonetto di risposta per le rime, e per di piú responsivo a Geri, come è stato dimostrato sulla testimonianza d'un codice Ambrosiano (introduzione a CXXXI); il quale Geri, non contento della risposta data ai suoi sospiri con l'attuale sonetto CLXXIX, ripone la stessa domanda «Voi che fareste in questo viver grieve?», con il medesimo attacco «Messer Francesco, con Amor sovente | voi ragionate...» (sonetto già noto nel Cinquecento sotto falsa attribuzione), assumendo addirittura interi segmenti della prima risposta petrarchesca, come ad esempio nei versi «che quando questi [occhi] nei suoi giri | si sdegna», rifatti su «Ovunque ella sdegnando li occhi gira» di CLXXIX 5, su preziosa cadenza cavalcantiana. Rispondendo a Geri per la seconda volta, in un'occasione in tutto cancellata dalla faccia del *Canzoniere*, Petrarca si rimette nella medesima situazione dando la medesima risposta di speranza; una speranza amorosa che nonostante la «stagion piú tarda» nella quale è immerso lo scrivente (CXXXI 14), poggia ancora sulla forza della parola poetica e sulla sua capacità di rinnovamento attraverso il tempo.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come LVII.

BIBLIOGRAFIA: Calcaterra, *Rime nove*, pp. 9-35; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 139-44.

1. *arbor gentil*: del pari *gentil* è la *pianta* del vicino e congruente sonetto LXIV 9, la *nobil pianta* di CCXXVIII 11. *forte*: tanto (francesismo dell'antico italiano); «Io amai sempre, et amo forte anchora» (LXXXV 1), «dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo» (CLXXXI 3). In trasparenza l'albero amato da Apollo secondo Ovidio, *Met.* I 557-58: «At quoniam coniunx mea non potes esse, | arbor eris certe ... mea». *molt'anni*: cosí a lungo; XXX 3, CCCXXXII 55.

2. *mentre*: finché, contrapposto a *Poi*, v. 5. *i bei rami*: emblema fisso nella simbologia del lauro, sia 'in vita' (CXLII 14, CCXI 10) che 'in morte' (cfr. CCCXVIII 11, piú variante primitiva della terza stanza della canzone delle Visioni, nota a CCCXXIII 28); sarà da ricordare anche la sostituzione di *rami* in *braccia* nel sonetto XXXIV 14 (testo copiato in questi stessi fogli degli scartafacci, c. 9*v*, certo appartenente a un periodo omogeneo delle «rime nove» petrarchesche, introduzione a XXXIV). *sdegno*: rinvio interno al *disdegno* di XLIV 14, anzi *disdegno et ira* come comportamento dell'amata (qui l'*ira* è commemorata al v. 13); anche il sonetto XLIV è vicino a questo nelle carte degli abbozzi (7*r*), evidentemente segnate da forti implicazioni. Tutto il verso «va congiunto co' seguenti versi *Fiorir faceva*, etc.» (Castelvetro, come già il Gesualdo), è insomma prolettico.

3. *debile ingegno*: come il «debile stile» della canzone LXXI 8, sempre spronato e fatto fiorire dalla situazione amorosa.

4. *a la sua ombra*: indicazione metaforica di protezione, già del *Cantico* di Salomone, «Sub umbra illius quem desideraveram sedi» (II 3); cosí nell'*incipit* della sestina CXLII: «A la dolce ombra de le belle frondi | corsi fuggendo»; Gesualdo richiama la variazione in morte «Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro | che facean ombra al mio stanco pensero» (CCLXIX 1-2; XXXIV 12-14). *et crescer ... affanni*: e lo faceva crescere e rinvigorire nelle pene (il verbo reggente è sempre *faceva* del v. 3, e oggetto sempre *debile ingegno*); *Tr. Cup.* III 37: «vivace amor che negli affanni cresce».

5-6. *securo me ... legno*: stando io sicuro a quell'*ombra* da inganni quali ho sperimentato poi, com'è il vedere la dolcezza mutata in durezza... (ablativo assoluto, con *tali* prolettico del v. 6; *securo* rinvia alla forma latineggiante e alla situazione di III 6-7). La tensione *dolce ... spietato legno* è quella stessa tra la *dulcedo* e il *lignum infructuosum* del *Liber Iob* XXIV 20; cfr. nota al v. 14. In *dolce ... legno* altri vede una tessera dell'inno *Lustra sex*, dove il *dulce lignum* è quello dell'albero della croce, cercato nella sestina CXLII in opposizione al dolce legno del lauro (Gorni, *Metamorfosi*, pp. 10-11). *fece*: perfetto istantaneo, in tensione con *faceva* nel tempo (v. 3). Nella segmentazione del sesto verso il *sé* enfatico pone rima interna con *me* del v. 5 alla clausola del primo emistichio settenario tronco, rimarcata da *segno* e con risonanza fonica in *pensier'*, v. 7.

7-8. *pensier' ... | che parlan*: la stessa soluzione sentimentale e formale nel sonetto XXXII 5-6, «I' dico a' miei pensier': Non molto andremo | d'amor parlando omai», cfr. LXXIII 93. *ad un segno*: ad un medesimo bersaglio, secondo la metafora dell'arco, già scritturale: «tetendit arcum suum, et posuit me quasi signum ad sagittam» (*Lam* III 12, per cui cfr. anche *Iob* XVI 13: «et posuit me sibi quasi in signum»).

9. *porà*: *potrà*, forma corrispondente negli scartafacci. *dir*: come *parlare* del verso precedente, è il verbo dell'affabulazione poetica (LXX 9, 20); si veda l'*incipit* del sonetto CXLIII, indirizzato certo a un rimatore che probabilmente è Sennuccio: «Quand'io v'odo parlar sí dolcemente | com'Amor proprio a' suoi seguaci instilla». Quello che dirà il poeta deluso è contenuto nell'ultima terzina (Vellutello).

10. *rime nove*: le rime giovanili.

11. *avessir*: per *avesser(o)*; forma anche degli scartafacci, probabilmente analogica sulla terza persona singolare *avessi* (piú *-ro*, o altrimenti *-no*, come *marque* delle terze persone plurali anche all'indicativo), come *fussi* per 'fosse'. *per costei*: per quell'*arbor gentil*, che latinamente è femminile (come al v. 13); la stessa ambiguità in *per quella* di XLIII 3 rispetto all'*arbor* di XLI 2, posta la continuità dei sonetti XLI-XLIII.

12. *ne colga mai*: per avere quella «corona | che suole ornar chi poetando scrive» (XXIV 3-4, XXIII 43-44). *Giove*: che di solito privilegia il lauro, risparmiandolo dalla folgore, XXIV 1-2, XXIX 46-49, XLI-XLII; *Coll. laur.* XI 19. L'enormità dell'evento è sottolineata formalmente dall'*enjambement*.

13. *la privilegi*: privilegi il lauro (femminile, come al v. 11) tra le altre piante. *Sol*: Apollo-Sole in quanto amatore del lauro-Laura-Dafne, qui in funzione rovesciata, cfr. XXXIV, XLIII, CLXXXVIII. *venga in ira*: laddove nel mito la sacra pianta è «solis amica», di perenne gioventú e singolare *viriditas* (*Coll. laur.* XI 18).

14. *tal che*: nella prima lezione delle minute *Sí che*, fortemente allitterante con *si secchi* ... *sua* del verso, piú bisticcio in semiatonia. *si secchi* ... *verde*: la maledizione della pianta diventata «spietato legno», *lignum infructuosum*, quindi sterile (v. 2), è probabilmente intrisa del ricordo della maledizione di Cristo: «Et videns fici arborem unam secus viam, venit ad eam; et nihil invenit in ea, nisi folia tantum. Et ait illi: Numquam ex te fructus nascatur in sempiternum. Et arefacta est continuo ficulnea» (*Mt* XXI 19); si veda anche il *planctus* di Ezechiele: «Et evulsa est *in ira*, in terramque proiecta, et ventus urens siccavit fructum eius; marcuerunt et arefactae sunt virgae roboris eius, ignis comedit eam» [la vigna allegorica, prima florida e superba tra le altre frondi, *Ez* XIX 12].

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'ànno;

et benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte.

Con le parole «Benedetto sia...» l'autore reagisce alla maledizione posta nel finale del sonetto precedente, come già osservava il Daniello; in piú intona un preludio alla «laude» delle tre *cantilene oculorum* (LXXI 17, LXXII, LXXIII), tanto piú estese quanto piú preparate da lontano nell'architettura del *Liber*, esaltando quel primo giorno che è implicitamente una forma di lode secondo la poetica della *Vita Nuova*: «Pensa di benedicere lo dí che io ti presi, però che tu lo dei fare» (XXIV 2). Il tradizionale e convertibile tema della benedizione-maledizione del giorno dell'innamoramento (ma è importante che ugualmente benedetto sia il giorno della nascita della bella donna Sapienza e del suo doppio terrestre, CXIX 81) è qui impreziosito dallo stile della *laus* salmistica, se l'insistente anafora ad inizio dei quattro elementi costitutivi del sonetto, *Benedetto* ... *Benedette* (*variatio* nelle terzine), può essere un relitto delle formule ritmiche del cantico dei tre fanciulli nella fornace, che per tutta la sua lunghezza alterna *Benedictus es* a *Benedicite*, con un decrescendo che va dal tempo e dal *loco* di Dio («in omnibus saeculis ... in throno regni tui...») alla contingenza dei tre fanciulli salvati dalle fiamme (*Dan* III 51-90), cui può rispondere la particolarità dell'*io* che si salva vergando carte. È pur vero che anche Cino attacca con «Io maladico il dí ch'io vidi imprima | la luce de' vostri occhi», e ripete anaforicamente *maladico* nei due piedi della fronte e all'inizio della sirma, aggregando al giorno dell'amore le carte (*motti*) e i pensieri (*mente dura*), vòlti al loro male; però il tema dell'esclusività della cosa lodata e benedetta («ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte», v. 14) rimanda ancora alla *laus* del fanciullo salmeggiante: «quia tu es Do-

minus Deus solus, et gloriosus super orbem terrarum» (*Dan* III 45). Alla fissità dell'idea veicolata dall'anafora corrisponde all'altro capo del verso l'immobilità degli esponenti, quasi tutti risolti mediante parole in rima fonicamente implicate: *anno*, sostantivo e verbo, *punto*, sostantivo e participio passato (rime equivoche); *giunto* e *congiunto* (rima derivativa), *sparte* e *parte* (rima pseudo-derivativa nelle terzine, come ulteriore segno di fluidità tra fronte e sirma), proprio là dove il tempo si dissolve in anni, mesi, giorni e attimi.

Sonetto su quattro rime incrociate nelle quartine ABBA ABBA, alterne nelle terzine CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Lommatzsch, *Benedetto sia il giorno*, pp. 675-90; Neuhofer, *Petrarcas Sonnett*, pp. 281-88; Regan, *Language*, pp. 527-31; Pastore Stocchi, *Sonetti III e LXI*, pp. 6-15.

1. *Benedetto sia*: «Eingangsformel» tradizionale della poesia romanza, al positivo (*Ben aia...*) e al negativo (*Mal aia...*), studiata dal Lommatzsch, con variazione interna della medesima formula «I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora» nel sonetto *Quando fra l'altre* (cfr. nota a XIII 5); formula che per quel che riguarda la scansione temporale poggia su una cadenza dell'*Apocalisse*: «Et soluti sunt quattuor angeli qui parati erant in horam et diem et mensem et annum...» (IX 15), tipica anche della letteratura didattica e sacra, dalla *Babilonia infernale* di Giacomino da Verona (vv. 245-46) alla Lauda Veronese che appunto comincia: «Beneta sia l'ora el 'l çorno e 'l dí...»; cosí messer Ubertino di Giovanni del Bianco di Arezzo, corrispondente di Guittone e forse di Monte Andrea: «Per che mal ag[g]lia il giorno e l'ora e 'l punto | che 'n voi fu messo alcun piacer piacente, | o che bel viso a fellon cor *fu giunto*» (ad inizio delle terzine del sonetto *Volesse Dio, crudel mia donna e fella*, V 903, vv. 9-11). Scarano (*Fonti*, p. 280) e Zingarelli richiamano la canzone di Peire Vidal *Non es savis* (prima dell'edizione Anglade passata per Giraut de Bornelh): «Ben aja·l temps e·l jorns e l'ans e·l mes | q'el dolz cors gais, plagenters, gent noiritz | ... | me saup ferir el cor d'un dolz esgar» (inizio della seconda stanza). I vv. 1-2 dànno dunque in gran cumulo tutte le indicazioni temporali della tradizione; cosí Boccaccio, *Filostrato* III 83-84: «E benedico il tempo, l'anno e 'l mese, | il giorno, l'ora e 'l punto che costei | onesta, bella, leggiadra e cortese, | primieramente apparve agli occhi miei» (luogo particolarmente valutato da Santagata nel senso d'una «dipendenza» di questo testo dal Boccaccio, «in un periodo posteriore al viaggio a Napoli del 1341»; di parere esattamente opposto Billanovich, *L'altro Stil Nuovo*, pp. 49-50, come già Wilkins, *The Making*, p. 350; motivo di per sé invalutabile per la sua stessa diffusione nella letteratura medievale); *Ninfale Fiesolano*, 274-75 (sempre Lommatzsch). *'l giorno ... l'anno*: «Mille trecento ventisette ... il dí sesto d'aprile» (CCXI 12-13).

2. *la stagione*: la primavera, in un'enumerazione in scala decrescente dentro una «pluralità» a quattro membri (Alonso; ma cfr. XXXIII 7 e L 1, dove la *stagione* indica una parte del giorno). *'l tempo*: il momento di quella rinascita primaverile e della fioritura della vita. *l'ora*: «l'ora prima» (CCXI 12), come nella nota di Laura del Virgilio Ambrosiano («Laurea ... primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini M°IIIˆXXVII°, die VI° mensis Aprilis, in ecclesia sancte Clare Avinione, hora matutina»), e in *Tr. Mor.* I 133 («L'ora prima era, il dí sesto d'aprile»); CCCXXXVI 13. *'l punto*: l'istante, *punctum temporis*; «ora e punto» anche ciniani (*O giorno di tristizia*, 2); cosí «'l tempo et l'ora» nella benedizione di XIII 5 e nel ricordo di LXXXV 5; altra commemorazione compendiata del *topos* della benedizione è «l'ora e 'l gior-

no» della canzone XXIX 22; all'inverso andrà ricordato anche «'l luogo e 'l tempo» dei maledicenti bestemmiatori danteschi (*Inf.* III 104).

3. *bel paese*: la Provenza, come in CLXXVII 12. *'l loco*: il *dolce loco* dell'amore e della memoria evocato in LXXXV 3; luogo del primo appuntamento evocato da Guiraut Riquier, *Ad un fin aman*, 3: «e·l sazos e·l luecx». *fui giunto*: fui raggiunto, preso; ricorda la soluzione di Ubertino citato a nota 1 (in rima con *punto*), cfr. CLXXI 1, CCXI 10, CCCLX 56. Segue *enjambement*.

4. *duo begli occhi che legato m'ànno*: rinvio interno all'occasione e alle soluzioni formali del sonetto *Era il giorno*, «ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro» (cfr. nota a III 4).

5. *dolce affanno*: tipico ossimoro petrarchesco (CCV 2), che qui getta luce sugli *affanni* del sonetto precedente LX 4 nonché sul «non degno affanno» del consecutivo sonetto d'anniversario *Padre del ciel*, LXII 12. Sempre nel tema della benedizione Tassoni richiamava l'attacco di Perdigon, «Ben aio·l mal, e l'afan e·l consir | qu'ieu ai sufert loniamen per amor» (poi Scarano, *Fonti*, p. 280; Zingarelli, Lommatzsch).

6. *ad esser*: causale (per il fatto di essere una sola cosa con Amore, per l'essenza stessa della situazione amorosa).

7. *arco ... saette*: l'arco e le frecce di Amore armato contro l'amante *inermis* dei sonetti proemiali II e III, «li strali et l'arco» di CCVII 63. *ond'i' fui punto*: dai quali fui trafitto, CXXXIII 11, CLXIV 11, nota a CCXXI 12, CCXLI 8, ecc.; Dante, *La dispietata mente*, 57-58: «quella saetta | ch'Amor lanciò lo giorno ch'i' fui preso».

8. *le piaghe ... vanno*: le ferite profonde; descrivendo lo stato del non-amante, con metafora uguale e contraria: «Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono | infin allor percossa di suo strale | non essermi passato oltra la gonna...» (XXIII 32-34). Le *saette* e le *piaghe* sono sempre rette da *benedetto* del v. 5, con normale assenza di accordo col participio in quanto precede, con soluzione asimmetrica.

9. *voci*: parole in rima, le «voci de' sospir' miei in rima» (CCXCIII 2), cfr. LXX 7. *io*: il pronome soggetto rompe l'unità sintattica del verso, con violento *enjambement*. Il forte accento di ottava su *tante* anticipa con assonanza la rima *-arte* (D).

10. *chiamando ... donna*: invocando il nome della mia signora; così Dante, *Donna pietosa*, 14: «chiamando il nome de la donna mia» (*Vita Nuova* XXIII), nonché Cavalcanti, *La forte e nova*, 28: «lo nome de la mia donna chiamate» (Santagata), cfr. nota a V 1, XXIII 140, LXXIV 8, CXXVII 98. *sparte*: sparse, disseminate, insieme alle «rime sparse» (I 1) e alle «lagrime ... sparte» della canzone alla Vergine, CCCLXVI 79.

11. *sospiri ... lagrime*: ingredienti già trobadorici, con il corrispettivo verbale «sospirare et lagrimar mai sempre» di CCXXIV 10. I *sospiri* e il *desio* sono sempre retti da *benedetto* delle quartine, per cui cfr. nota al v. 8.

12. *tutte le carte*: gli stessi mille fogli e «tante carte» della scrittura di XLIII 11, LXVII 4, LXXII 78, LXXIV 12-13, CIV 5-6. Segue altro *enjambement* di rallentamento.

13. *l'acquisto*: le procuro. *'l pensier mio*: ancora retto da *benedetto sia* delle quartine, come *sospiri* e *desio*.

14. *sí ch'altra non ... parte*: talché ogni altra donna è esclusa dal mio pensiero; «tal che null'altra fia mai che mi piaccia» (XX 4).

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal sí adorni,

piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a piú belle imprese,
sí ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i piú soggetti è piú feroce.

Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.

Colloquio con Dio nel giorno anniversario della Passione (v. 14), un venerdí ~~santo che è anche~~ il giorno dell'innamoramento, secondo la coincidenza indicata nel sonetto *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, scritto però, a leggenda inoltrata, assai piú tardi (cfr. introduzione a III). Il testo è riferibile almeno in epigrafe al 6 aprile 1338, volgendo l'«undecimo anno» (che per il Foresti, *Seconde lagrime*, è il 1337; con rimaneggiamenti piú tardi per Pastore Stocchi e Santagata), cosí come la sestina *Giovene donna* commemora il settimo e la canzone *Ne la stagion* il decimo (XXX e L), e cosí via rammemorando (LXXIX, CXVIII, CXXII); il tutto poi pateticamente ricomincia daccapo con gli anniversari del tempo negativo nelle rime 'in morte' di madonna della Seconda Parte (CCLXXI, CCLXXVIII, CCCLXIV). La miscela di sacro e profano che connota il sonetto III è qui inaugurata in accostamenti ad alta fusione classico-cristiana. Il segno piú intenso sembra affidato al verso d'apertura dell'ultima terzina: «*Miserere* del mio non degno affanno»; la semitraduzione del penitenziale e davidico *Miserere mei* (*Ps* IV 2, L 1) passa attraverso il «*Miserere* di me» che Dante grida a Virgilio in *Inf.* I 65 (Carducci, Contini), ma intrisa col ricordo dell'*Eneide*: «miserere laborum | tantorum, miserere animi non digna ferentis» (II 143-44; Castelvetro), da dove, aumentando in interiorità, la litote virgiliana (*non digna*) slitta ad indicare lo stesso «non degno» *labor* o *affanno* dello scrivente immerso nel suo *gemitus* o *fletus*, raccolto in fine nella preghiera alla Vergine: «*miserere* d'un cor contrito humile» (CCCLXVI 120). Il tema del *Miserere* sembra anche fornire l'autorizzazione a fondere le due Persone del Padre e del Figlio poste ai due estremi del sonetto,

Padre del ciel ... oggi fusti in croce, quando si pensi ai due versetti consecutivi del *Kyrie*, dove Padre e Figlio sono associati nella medesima formula di misericordia: «*Pater de caelis* Deus, Miserere nobis. | Fili *Redemptor* mundi Deus, Miserere nobis». Non ultimo segno di mescolanza è nel contatto di questo col sonetto che precede, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, testo di perenne anniversario fuori dei calcoli del tempo, per altro concepito come parodia-analogia sacrale sul modello della lode salmistica e marcato dalla stessa rima di *anno* con *affanno* (in LXI nelle quartine, qui nelle terzine).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE.

BIBLIOGRAFIA: Antonetti, *Pétrarque sans pétrarquisme*, pp. 214-19; Regan, *Language*, pp. 529-30; Picone, *Sonetto LXII*, pp. 393-418.

1. *Padre del ciel*: come nella preghiera «Pater noster qui es in caelis» (*Mt* VI 9) e come nel «Padre nostro» intonato dai superbi ad attacco di *Purg.* XI (Carducci). *perduti giorni*: oscuri come le notti turbate da «illusionibus variis» (v. 2; *Ps. pen.* V 2), giorni e notti senza luce che circoscrivono l'affanno continuo dello scrivente; cfr. *Fam.* XVI 11, 3 (Santagata).

2. *vaneggiando*: il verbo della *vanitas* mondana, come in I 12 e XXXII 10; nel sonetto proemiale (probabilmente piú tardo) *vaneggiar* è in gioco etimologico con *vane* (speranze) e *van* (dolore), nonché in allitterazione-assonanza con *vario*; qui non meno intenzionalmente *vaneggiando* allittera con l'aggettivo *vaghi* del v. 13, nello stesso campo semantico. *spese*: analogamente in CCCLXIV 9-10 (altro sonetto di anniversario *post mortem*, sempre rivolto a Dio), «pentito et tristo de' miei sí spesi anni, | che spender si deveano in miglior uso».

3. *con quel fero desio*: determina tanto *vaneggiando*, «vaneggiando in compagnia di quel fiero desio» (Castelvetro), quanto i giorni perduti; si veda la «fera voglia» che muove la canzone XXIII 3. *s'accese*: s'appiccò come un fuoco.

4. *mirando*: quando vidi. *atti ... adorni*: l'atteggiamento psico-fisico (stilnovistico) pieno di grazia della donna del Libro (cfr. nota a XXXV 7); «atti soavi» (XVII 10, cfr. «gli atti suoi soavemente alteri» di XXXVII 100, contrapposti agli «atti d'alegrezza spenti» dell'amante, XXXV 7; CV 7, CLVII 5); *adorni* è lo stesso aggettivo che innesca il *male* originario nel sonetto *Almo Sol*: «poi che l'addorno | suo male et nostro *vide* in prima Adamo» (CLXXXVIII 3-4). *per mio mal*: per la mia infelicità; lo stesso rapporto *fero desio ... per mio mal* nella canzone XXIII 3, «la fera voglia che per mio mal crebbe».

5. *col Tuo lume*: certo il «lumen ad revelationem gentium» del Cantico di Simeone (*Lc* II 32), cfr. VII 5-6, CXLII 37; specifica *ch'io torni* (iperbato).

6. *altra vita*: stilema di 'redenzione' che rinvia al congedo della sestina *A la dolce ombra* CXLII, «Altr'amor, altre frondi et altro lume, | altro salir al ciel per altri poggi | cerco ... et altri rami» (Gorni, *Metamorfosi*, p. 11). *piú belle imprese*: dello spirito; «Quis prohibet sperare meliora?» (*Ps. pen.* II 6)

7-8. *reti indarno tese ... scorni*: reti inutilmente tese (con l'aiuto di Dio) da quel pertinace (*duro*) Avversario o Nemico (il Diavolo, per antonomasia, «adversarius vester diabolus» in *1 Petr* V 8, cfr. *Purg.* VIII 95, XI 20, XIV 146, ecc.), ambiguamente confuso con Amore, che ha in comune gli strumenti dell'inganno e che similmente, con immagine salmistica, «tende lacci» (nota a LV 15; LIX 4); cfr. LXXXI 4, CCCLXVI 75; anche XLV 1, con quell'ambiguo *adversario* dello specchio; cosí nei *Salmi penitenziali*: «Retia michi disposuit hostis, quacumque ibam; et pedibus meis laqueos tetendit» (I 18), sul Salmo di David LVI 7. *se ne scorni*: rimanga scornato, per cui cfr. nota a XXVII 3 (il francese *escorner*). Messaggio affine in *Ps. pen.* III 7: «Eripe me servitio hostis tui, et ne insultet in opus manuum tuarum».

9. *Or*: nell'*oggi* evocato al v. 14. *volge*: sta passando, come in «volgendo gli anni» di XXXIV 4; implicazione, sia pure verbale, con l'attacco della ballata che segue, «Volgendo gli occhi...» (LXIII 1).

10. *sommesso*: sottomesso (latinismo). *dispietato giogo*: immagine fissa, in prosa e in verso, di ascendenza classica (Ovidio) e cristiana, cfr. L 58-61, LI 12, LXXIX 6, CCLXX 1, CCCLV 12, nota a CCCLX 38; forse qui si rispecchia il *durissimum iugum* di *3 Reg* XII 4.

11. *sopra i piú soggetti ... feroce*: traduzione a rovescio d'una massima degli *Amores* di Ovidio (I II 17-18; Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 11-12): «Acrius invitos multoque ferocius urget, | quam qui servitium ferre fatentur, Amor»; nello stesso passo Ovidio conduce la similitudine dei buoi pressati dal giogo, tanto piú spietato quanto piú ribelli: «verbera plura ferunt quam quos iuvat usus aratri, | detractant prensi dum iuga prima, boves» (vv. 13-14).

12. *non degno*: indegno di misericordia; cosí in *Ps. pen.* I 26: «Non merui, fateor; sed tu, Domine, *miserere*, et extende manum tuam pereunti». *affanno*: in rima con *anno* come nel sonetto che precede (LXI 1, 5), sintomo generale dei testi di anniversario in rapporto causa-effetto, cfr. CXVIII, CCXCVIII, CCLXXI 2, 10 (rima interna), CCCLXIV.

13. *reduci*: riconduci; altro verbo scritturale, «reducam te in viam per quam venisti» (*4 Reg* XIX 28), «congregabo vos, et reducam in locum quem elegi ut habitaret nomen meum ibi» (*2 Esdr* I 9), da cui *Ps. pen.* III 10: «Reduc me in vias tuas». *vaghi*: pellegrini, errabondi, instabili, giusta la dittologia sinonimica *vagi et instabiles* (sempre i pensieri) della lettera *Familiare* IV 1, 36 a Dionigi da Borgo San Sepolcro: «cogitatus singulos tam diligenter aperio; pro quibus ora, queso, ut tandiu vagi et instabiles aliquando subsistant, et inutiliter per multa iactati, ad unum, bonum, verum, certum, *stabile* se convertant» (Billanovich, *Petrarca e il Ventoso*, p. 397), per cui vedi «non seguir piú penser vago, fallace, | ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide» (CCLXXIII 10-11), in contatto ravvicinato con i «vaghi pensier'» del sonetto CCLXXIV 13; «Vaghi pensier' che cosí passo passo | scorto m'avete...» (LXX 21); CLXIX 1. *a miglior luogo*: come nella sestina LXXX 9, «et sperando venire a miglior porto».

14. *ramenta*: allitterazione in verticale con *reduci* (prima *reti* e *Miserere*) come ornamento fonico ad inizio di verso e in chiusura di componimento (all'inizio dei due piedi delle quartine *Padre ... piacciati*). *lor*: ai pensieri come altro da sé. *in croce*: per detergere col sangue i peccati del mondo (*Ps. pen.* II 9).

Volgendo gli occhi al mio novo colore
che fa di morte rimembrar la gente,
pietà vi mosse; onde, benignamente
salutando, teneste in vita il core.

La fraile vita ch'ancor meco alberga,
fu de' begli occhi vostri aperto dono,
et de la voce angelica soave.
Da lor conosco l'esser ov'io sono:
ché, come suol pigro animal per verga,
cosí destaro in me l'anima grave.
Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave
avete in mano; et di ciò son contento,
presto di navigare a ciascun vento,
ch'ogni cosa da voi m'è dolce honore.

Testo che sigilla la sparsa serie delle ballate arcaiche collocate nella Prima Parte dei *Fragmenta* in piccole associazioni significanti (XI e XIV, LV e LIX); la scelta in questa posizione d'una ballata che ha lo schema della prima *Lassare il velo* (XI) e della seconda *Occhi miei lassi* (XIV), con un incremento sillabico dei versi tutti endecasillabi come in *Quel foco* (LV), sarà indizio probante d'una volontà di chiusura circolare entro il genere (cfr. introduzione a LIX). Il testo antico (tratto avignonese 1326-36 secondo Wilkins, *The Making*, p. 350, forse estendibile al pur simbolico anniversario del 1338 adombrato in *Padre del ciel*, LXII) è anche intenzionalmente decorato da segnali del passato letterario, a cominciare dall'artificio del legame tra la ripresa e l'unica stanza («teneste *in vita* il core. | La fraile *vita*...»), alla maniera delle vecchie *coblas capfinidas*, già riesumate da Dante tra la fronte e la sirma di *Tanto gentile*; il che va a sommarsi alla peculiarità dantesca e petrarchesca di fondere in un unico nodo verbale la ripresa e la stanza del 'genere' ballata (cfr. nota a LIX 11). Dallo stilnovismo viene necessariamente il tema portante del saluto salvifico, quel saluto di donna che è «mirabile salute», qui però messo in azione da un verbo, transitivo assoluto e in giuntura *enjambante*, «benignamente | salutando», 'salutandomi e spargendo salute' (vv. 3-4), come nel «libello» della *Vita Nuova* (III 4, XI), con soluzione innovativa che esorcizza l'emozione del saluto di Beatrice. I ricordi di Dante giovane in gran cumulo fanno leva soprattutto sulla canzone *La dispietata mente*, mandata giusto per ottenere un saluto (vv. 12 e 53), nonché, con arguta associazione, sul sonetto a Cavalcanti *Guido, i' vorrei*, che con quel suo «vasel ch'*ad ogni vento* | per mare andasse» (vv. 3-4) dà movenza all'imprevedibile *rêverie* di chiusura, «presto di navigare *a ciascun vento*» (finemente il Chiòrbioli), sia pure con un di piú di possibile tempesta.

Ballata monostrofica di tutti endecasillabi (cfr. LV), con ripresa tetrastica a

rime incrociate XYYX; stanza con due mutazioni ABC BAC, volta CDDX, secondo la formula dantesca di XI e XIV (ma lí con alternanza di endecasillabi e settenari).

BIBLIOGRAFIA: Regan, *Language*, pp. 530-31.

1. *Volgendo gli occhi*: lo sguardo precorritore del saluto sarà uno degli *atti* indicati nel sonetto precedente (LXII 4). L'*incipit* verbalmente richiama l'esordio del sonetto di Dante «Volgete li occhi a veder chi mi tira» (Trovato), in probabile implicazione con «e 'l volger de' duo lumi» di LIX 13, nonché con «Or volge» di LXII 9. Anche il *novo colore*, un insolito colore d'amore e di morte, corrispondente al «morto colore» di Cavalcanti (*Veder poteste*, 7), è d'intonazione dantesca, stanza *Madonna, quel signor*, 16-17: «che di novo colore | cerchiò la mente mia» (Trovato); si veda nel sonetto CXI 6, sempre sul tema del saluto beatificante: «a me si volse in sí novo colore»; cosí nella prosa della *Vita Nuova* XXIII, 9-10: «Morte, vieni a me, ... ché io porto già lo tuo colore».

2. *che fa di morte*: altro ricordo dantesco mescolato ai precedenti in forte concentrazione, «Elli era tale a veder mio *colore*, | che facea ragionar di morte altrui», *Donna pietosa*, 21-22 (*Vita Nuova* XXIII; Daniello), LXXVI 12-14.

3. *pietà vi mosse*: come nel sogno di *Tr. Mor.* II 103-8, dove la donna stessa enuncia la poetica del saluto-salute: «Poi, se vinto ti vidi dal dolore, | drizzai in te gli occhi ... | e la fronte e la voce a salutarti | mossi...»; «Amor mi mosse», *Inf.* II 72 (Zingarelli), e anche «Giustizia mosse il mio alto Fattore», *Inf.* III 4; «pietà ti move», *Purg.* VI 116. *benignamente*: altra soluzione stilnovistica, «benignamente d'umiltà vestuta» di *Tanto gentile*, 6 (*Vita Nuova* XXVI), che si somma all'effetto del saluto descritto prima nel *libello*: «mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine» (III 1); mirabilmente prolungato mediante *enjambement* («benignamente | salutando»), il benevolo saluto trova riscontro interno nella «benigna angelica salute» della canzone XXXVII 92, confermato dall'aggettivo *angelica* del v. 7, che è la *voce* di quel saluto. Santagata richiama il *Filostrato*: «quivi mi salutò benignamente» (V 54), insinuando una derivazione dal Boccaccio, ma cfr. nota a LXI 1.

4. *teneste in vita il core*: come in CCXXVI 11, cfr. XLVII 2.

5. *fraile*: fragile (per riduzione romanza di -GI- intervocalico postonico, come in LXXX 28, cfr. CCCLI 12). L'intero sintagma *fraile vita* è dantesco, sempre da *Donna pietosa*, 29: «Mentr'io pensava la mia frale vita» (per cui cfr. introduzione al sonetto XXXI), qui in collocazione marcata, strutturante; su questa base, potente sarà la variazione «breve et fraile viver mio» [su precedente *fugace viver*] del sonetto CXCI 4. *meco alberga*: sta con me, resta in me, cfr. XXII 1, XXXVII 111, e soprattutto XXXIX 2, sempre in rima con *verga*, alla maniera dantesca (*Per quella via*, vv. 10 e 13), come ancora in CLXXXVIII 11 e 14.

6. *aperto*: manifesto, palese, in sottile tensione con quei capelli *velati* (altro *dono* tra le irraggiungibili grazie di madonna) e allo «sguardo ... raccolto» della ballata XI 9-10.

7. *angelica*: aggettivo della *salutatio* nella canzone *Sí è debile il filo* (cfr. nota a XXXVII 92), quella «angelica modesta | voce che m'adolciva» del sonetto 'in morte' *Ripensando a quel* (nota a CCCXLIII 3).

8. *Da lor ... sono*: riconosco che da loro (occhi e voce) proviene lo stato in cui sono; l'*esser*, la situazione di risveglio, è descritta dopo nella seconda mutazione, vv. 9-10. Movenza anche questa dantesca, secondo la canzone morale *Amor, che movi*, 63-64: «tanto quanto conosco ben ch'io sono | là 'v'io...» (anche qui in rima con *dono*).

9. *come suol ... verga*: come suole destarsi, come si desta un pigro animale (essere vivente) per effetto della frusta; *suol* implica *destaro* della frase correlata, ma con impiego mediale (quindi zeugma complicato sintatticamente), non transitivo: cosí gli occhi e la voce destarono l'anima appesantita e intorpidita (v. 10); verbo anche cavalcantiano, oltre che dantesco: «e destaste la mente che dormia» (*Voi che per li occhi*, 2). Forse variante interna di «aissi cum fai l'enfas devant la verja» di Arnaut (*Lo ferm voler*, 11), per cui cfr. nota a XXXIX 3; ma è interessante la situazione di Agostino *puer*, pigro a imparare e frustato dai maestri: «Et tamen, si *segnis* in discendo essem, vapulabam» (*Conf.* I IX 14).

10. *l'anima grave*: il pesante, *gravis cor* di *Ps* V 3, anticipato dal *Miserere* del sonetto che precede, LXII 12. Gioco anagrammatico di *grave* con *verga* che si somma a quello paronomastico di *anima* con *animal*.

11. *l'una et l'altra chiave*: della salvezza e della dannazione, come le due *claves* di Pietro per le due porte della città di Dio (*Mt* XVI 19). Modulazione d'un tema antico, anche trobadorico, secondo la formula «tenni ambo le chiavi | del cor di Federigo» di *Inf.* XIII 58-59 (Carducci); l'*enjambement* dantesco è commemorato nella rottura del verso *chiave* | *avete in mano*, in rapporto allitterante, come piú fedelmente nel sonetto XCI 5-6, «ambe le chiavi | del tuo cuor». Spiegando il Buti *ambo le chiavi*: «cioè l'affermativa che apriva lo cuore, e la negativa che lo serrava»; insomma la donna è clavigera dello scrigno del cuore dell'amante, cfr. CXLIII 11, nonché XVII 12, XXIX 56, XXXVII 35-36, CCCX 11.

12. *avete in mano*: ancora una suggestione dantesca proveniente dalla canzone del saluto *La dispietata mente*, 47-48: «ché 'l sí e 'l no di me in vostra mano | ha posto Amore». *et di ciò son contento*: clausola in fin di verso della canzone di Dante *Io sento sí*, 44, «di tutto son contento», che si somma a quella della canzone *Amor, da che convien*, 7: «Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento». Per il tema cfr. CVI 7.

13. *presto di ... vento*: pronto a qualsiasi tipo di (metaforica) navigazione, con un messaggio spazio-temporale di lunghezza, di durata e d'avversità; Properzio, *El.* I VIII 4: «sine me vento quolibet ire velis?» (Castelvetro).

14. *da voi*: che viene da voi. Tema cavalcantiano e dantesco, quale nella canzone del saluto e della «mirabile salute» *La dispietata mente*, 44-45, «e quelle cose che a voi onor sono | dimando e voglio: ogni altra m'è noiosa», nota al v. 12. *dolce honore*: anche la morte, evocata nella ballata LIX 15; cfr. CCV 7. Forse corrispondente al *dulce decus meum* oraziano (*Carm.* I 1 2).

Se voi poteste per turbati segni,
per chinar gli occhi, o per pieghar la testa,
o per esser piú d'altra al fuggir presta,
torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni,

uscir già mai, over per altri ingegni,
del petto ove dal primo lauro innesta
Amor piú rami, i' direi ben che questa
fosse giusta cagione a' vostri sdegni:

ché gentil pianta in arido terreno
par che si disconvenga, et però lieta
naturalmente quindi si diparte;

ma poi vostro destino a voi pur vieta
l'esser altrove, provedete almeno
di non star sempre in odïosa parte.

Sonetto che dà amore e disamore come reciprocità ineluttabile nell'ordine della natura; il *naturalmente* del v. 11 è il *mot-clé* della situazione, e prepara la necessità avversa della sestina *L'aere gravato* LXVI, dove la nebbia e il ghiaccio (stato di impenetrabile durezza dell'amata) non può che produrre pioggia di lacrime e vènti di sospiri (quinta stanza), come nelle cose naturali. Le scelte linguistiche vanno di conseguenza: *innesta*, *rami*, *pianta*, *arido terreno*, e anche, antinaturalisticamente, *si diparte* (v. 11), se associato al simbolismo della sequenza XLI-XLIII: «Quando dal proprio sito *si rimove* | l'arbor ch'amò già Phebo...» Del tutto femminili sono invece i *segni* descritti nella prima quartina: *chinar gli occhi*, *pieghar la testa*, *fuggir* ... *torcendo 'l viso*, con tutta la consueta impenetrabilità e distanza della donna del Libro, che è avvicinata soltanto nella forte immagine centrale del corpo di Dafne che con capelli e braccia si va trasformando in un intreccio di rami d'alloro, fuggendo ancora dalla carne allo spirito: «ove dal primo lauro innesta | Amor piú rami» (vv. 6-7). Probabilmente sull'esordio del sonetto incide la conclusione, «provedete almeno | di non star sempre in odïosa parte», che poggia per intero, nella sentenza, nelle parole e nello stesso intenso fonetismo circostante (vv. 12-14), su un passo di Ovidio (Vellutello); il quale scrivendo a Cotta che gli aveva mandato nel Ponto la cesarea effigie di Augusto e di Livia, ammonisce in uscita: «Denique, quae mecum est et erit sine fine, ca*ve*te, | ne sit in in*vi*so *ve*stra figura loco» (*Ex Ponto* II VIII 63-64). Sopra, nella stessa epistola, si troverà infatti l'impronta dei «turbati segni» dentro il torvo aspetto minaccioso dell'immagine offerta al poeta in esilio: «Fallor an irati mihi sunt in ima-

gine vultus, | torvaque nescioquid forma minantis habet?» (II VIII 21-22). Se dunque il tema sotterraneo è quello d'un'immagine ostile che la naturalità del destino (v. 12, con corrispondenza in LXXIII 1) rende meno triste (sempre Ovidio: «Nam minus et minus est facies in imagine tristis, | visaque sunt dictis adnuere ora meis», II VIII 73-74), il sonetto si lega alle variazioni sul tema dell'immagine documentate negli scartafacci del Petrarca giovane 1336-38 (introduzione e XXXIV): immagine-specchio (XLV-XLVI), immagine-ritratto (LXXVII-LXXVIII), immagine - natura morta (XLIV), eccetera. Questo sonetto sta di fatto sul *recto* della carta 16 del codice Vaticano lat. 3196, con la seguente postilla, letta un tempo da monsignor Ubaldini, confermato dai postillatori dei codici Casanatense 924 e Harleian 3264: *1337. Novembris .16. processi hic scribendo.* Dunque il 16 novembre 1337 (o il 15, secondo gli altri due testimoni) è il sicuro termine *ante quem* d'un testo che secondo Wilkins è scelto per il *Liederbuch* in formazione del 1342 (*The Making*, p. 91; Rafti, *Alle origini*, p. 220). Sarà in ultimo da osservare che sul *verso* dello stesso foglio 16 è trascritto il sonetto rifiutato *Quella che gli anima(l)i de[l] mondo atterra* (Solerti, XVIII), col tema dello specchio-immagine («Un sol remedio à il suo sguardo nocivo: | di specchi armarsi, a ciò ch'egli sfaville, | et torne quasi a la fontana il rivo. | Mirando sé, conven che si destille | quella sua rabbia...»), seguito dal sonetto dei doni per Agapito Colonna, con la data progressiva del 1338 (cfr. introduzione a LVIII).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come LX. Assonanza di B *-esta* con D *-eta*, sulla stessa tonica delle quartine.

1. *Se voi poteste*: il verbo della protasi della frase ipotetica si compie con *uscir* del v. 5, con interposti complementi di mezzo (*per ... per ... per...*), ulteriormente interrotti mediante epifrasi sempre al v. 5 (*Se voi poteste ... uscir già mai ... del petto ... per turbati segni, per ... over per altri ingegni ... i' direi...*; insomma: se il vostro mostrarvi turbata, eccetera, facesse sí che io mi allontanassi da voi, direi...).

2. *chinar gli occhi*: 'segno' di turbamento e di separazione anche nel sonetto ad Orso, «Et quel lor *inchinar* ch'ogni mia gioia | spegne» (sempre degli occhi, XXXVIII 9-10). *pieghar la testa*: altro 'atto' (LXII 4) analogamente descritto piú avanti, «al chinar l'aurea testa» (CCCXLIII 2, nella stessa posizione entro la prima quartina). Negli scartafacci la prima soluzione senza svolgimento, sincronicamente cancellata, è *piegar la fronte*, sinonimica, come in CXCVI 2, dove l'antica *fronte* è sostituita con *volto*.

3. *per esser piú*: anche qui le minute dànno una lezione non finita, immediatamente interrotta: *per esser coi*, forse da leggere in trasparenza *per esser coi *piè**..., col pensiero al piede «tam velox» di Dafne (*Met.* I 551); con altra soluzione il motivo resta, perché l'*altra* «al fuggir presta» è Dafne. *presta*: pronta; richiamo probabilmente intenzionale a *presto* (*di navigare*) dell'amante che sogna nella ballata che precede (LXIII 13).

4. *torcendo*: lo stesso verbo per la medesima situazione in XVII 11, «veggio al departir ... | torcer da me le mie fatali stelle»; CCVII 81-82; *Tr. Cup.* III 106. *a' preghi honesti*: «con preghiere honeste» di CCXXVIII 13. *degni*: degni di misericordia, alla luce del sonetto LXII 12, «*Miserere* del mio non degno affanno», cfr. LXV 11.

5. *per altri ingegni*: con altri mezzi, con altri strumenti di diniego, cfr. nota a CCVII 3. Negli scartafacci la lezione primitiva è *con altri*, che interrompe la catena dei *per* (vv. 1- 4), variando cosí lessicalmente la mobilità sintattica già dovuta all'epifrasi. Con *per* è ulteriormente calcata l'allitterazione che fonde la pri-

ma con la seconda quartina (*poteste per ... per ... per pieghar ... per ... presta ... preghi ... per ... petto ... primo*). Al cumulo delle interruzioni sintattiche delle quartine si aggiunge l'*enjambement* dei vv. 5-6, *uscir ... | del petto*.

6-7. *del petto*: dal mio cuore. *ove dal primo lauro ... piú rami*: dove Amore innesta piú rami sul tronco primitivo dell'alloro-Dafne, con ramificazioni che sono anche quelle della poesia; riscontro interno sarà il congedo della canzone delle Metamorfosi, dove il *primo alloro* implica l'innesto con la favola ovidiana attraverso le poesie del nuovo amante-poeta: «alzando lei che ne' miei detti honoro: | né per nova figura il primo alloro | seppi lassar...» (XXIII 166-68). Vellutello rinvia al *lauro verde* piantato nel cuore da Amore nel sonetto CCXXVIII. *direi ben*: direi senza esitazioni; verbo dell'apodosi, con *ben* rafforzativo. *questa*: elemento prolettico, anticipa il contenuto della prima terzina; la buona e giusta ragione è che una pianta delicata sta male in un terreno arido, e starebbe meglio da un'altra parte (vv. 9-11): cosa impossibile perché lí, nel cuore dell'amante, è piantata da Amore, e non altrove.

8. *sdegni*: rima derivativa con *degni*, 4.

9. *gentil pianta*: equivalente alla «nobil pianta» di CCXXVIII 11 e all'«arbor gentil» di LX 1. *in arido terreno*: in sintonia con la situazione della prima *cantilena oculorum*, «io per me son quasi un terreno asciutto, | cólto da voi...» (LXXI 104-5), cfr. CLXVI 5.

10. *par che si disconvenga*: risulta evidente che non si trovi in luogo adatto; con formula affine Dante, *Amor, che movi*, 71: «ché par che si convegna», con settenario autonomo. Per questo valore di *par(e)* cfr. Contini, *Varianti*, p. 163. *però*: perciò. *lieta*: segue *enjambement* che raddoppia l'interruzione sintattica dei vv. 6-7.

11. *naturalmente*: secondo la sua natura, cfr. XLVII 3. *quindi*: di lí, dall'*arido terreno*. *si diparte*: con la stessa ambiguità del verbo *si rimove*, detto del lauro-poesia ad attacco del sonetto XLI. Rima derivativa con *parte*, simmetrica a quella delle quartine, vv. 4 e 8.

12. *poi*: causale, poiché. L'allitterazione di *poi ... pur ... provedete ... parte* si incrocia con quella, altrettanto marcata, di *vostro ... voi ... vieta ... altrove*, dando *provedete* come punto fonico d'incrocio.

13-14. *provedete ... parte*: cercate almeno di non stare nel mio cuore come in un luogo odioso. La continuità col sonetto che segue è data dal lemma *parte*, ripreso in clausola interna (LXV 14). Rima derivativa *en écho* con *diparte*.

Lasso, che mal accorto fui da prima
nel giorno ch'a ferir mi venne Amore,
ch'a passo a passo è poi fatto signore
de la mia vita, et posto in su la cima.

Io non credea per forza di sua lima
che punto di fermezza o di valore
mancasse mai ne l'indurato core;
ma cosí va, chi sopra 'l ver s'estima.

Da ora inanzi ogni difesa è tarda,
altra che di provar s'assai o poco
questi preghi mortali Amore sguarda.

Non prego già, né puote aver piú loco,
che mesuratamente il mio cor arda,
ma che sua parte abbi costei del foco.

Situazione affine a quella del sonetto che precede: Amore è una forza lenta e inarrestabile («a passo a passo è poi fatto signore | de la mia vita...») e, in quanto forza cui nessuno in natura può sfuggire, si spera da lui un qualche indiscriminato effetto coinvolgente sull'amata a guarigione di quella speciale schizofrenia erotica che Mallarmé, nella cornice agreste del Fauno, chiamerà la malattia di essere due, «ce mal d'être deux» (ultima terzina: cosí anche nell'ultima di LXIV, sotto piú preziosa forma di sillogismo). In piú Amore, come in Dante e in Cino «posto in su la cima» del cuore, è sentito contrario ad ogni norma di 'cortesia' dell'esistente, a ogni equilibrio o virtú-salute-igiene dell'amante secondo la nuova medicina della *mezura* del codice trobadorico, cosí come rivela la stessa eccedenza fonica dell'avverbio esasillabico *mesuratamente* («Non prego già ... | che mesuratamente il mio cor arda», vv. 12-13), una rappresentazione di massa e di volume, iconica, di Amore in quanto eccesso e dismisura; un avverbio che infatti convive con un'eccedente richiesta di complicità, «parte abbi costei del foco», che memorizza e anzi traduce alla lettera la formula ovidiana *partem ferat illa caloris* di Glauco che prega la maga-dea Circe di aggregare Scilla al suo ardore (*Met.* XIV 23-24), e che forse non a caso rima a distanza, alla scadenza del primo emistichio settenario, con *naturalmente* di *Se voi poteste* (primo emistichio quinario, LXIV 11). Altra corrispondenza formale tra i due elementi del probabile dittico è data dalla comune scelta in sede finale assoluta del lemma *parte*, «provedete almeno | di non star sempre in odïosa parte» (LXIV 13-14), con rima equivoca interna al primo emistichio quinario (v. 14, imperfettamente rimante con *-arda*, C delle terzine), e per di piú piazzato nei due luoghi entro l'estesa citazio-

ne di due sentenze ovidiane (dalle epistole *Ex Ponto* in LXIV 13-14, qui dalle *Metamorfosi*). La continuità tematica e linguistica dei due testi contigui sembra non trascurabile indizio di continuità cronologica, con possibile *ante quem* nel 16 novembre 1337 (cfr. introduzione a LXIV).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come LXI.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 17-18.

1. *mal accorto*: «come colui che andava "secur, senza sospetto", e però "del tutto disarmato"» (Chiòrboli), secondo la situazione di III 7 e 9; l'avvedutezza di ritrarsi dal «primiero assalto» (qui *da prima*) è indicata infatti con l'avverbio *accortamente* in II 13 (sonetto che descrive lo stesso avvenimento in un momento probabilmente piú tardo); cosí ancora in chiusura del Libro: «Ma da dolermi ò ben sempre, perch'io | fui mal accorto a proveder mio stato» (CCCXXXI 31-32). *da prima*: la prima volta.

2. *nel giorno*: lo stesso primo giorno di III 1 e LXI 1, ecc. *a ferir*: secondo l'immagine iniziale di Amore armato contro l'amante *inermis* dei sonetti II e III.

3-4. *a passo a passo*: per gradi, come in LXX 21 (nota), CXXVII 27, CCCXXXIII 8. *è ... fatto*: è divenuto, sul modello del latino *factus est*; questo tipo di riflessivo implicito si estende sul participio coordinato *posto* (si è posto) per zeugma complicato sintatticamente. *signore | de la mia vita*: suggestione dantesca proveniente dalla canzone *Tre donne*, 3-4: «siede Amore, | lo quale è in segnoria de la mia vita», qui con innovazione *enjambante*. Similmente Cino da Pistoia, *I' no spero che mai*, 42-44: «ed Amor ch'è sottile - sí che sforza | l'altrui savere | al su' volere, - mi si fe' segnore» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 109); Cino che forse memorizza una canzone di Guiraut de Calanson, con gli stessi effetti devastanti di Amore: «Tant es subtils ... | e corr tan tost que res no·il pot fugir...» (*Celeis cui am*, seconda stanza). *posto in su la cima*: si è installato sulla cima «de la mia vita». La stessa soluzione nella terza *cantilena oculorum*: «cosí gli ò di me posti in su la cima», sempre in rima con *in prima* e *s'estima* (LXXIII 59), nella canzone *Quel'antiquo*: «e 'n cima sede» (nota a CCCLX 3-4) e nel sonetto CCXCIII 6 (con *prima* e *lima*); anche CXXXV 10, e *Tr. Pud.* 130-31, per cui cfr. la nota di Contini al sonetto di Dante *Due donne in cima de la mente mia*. L'immagine muove da un incrocio di Dante, *Cosí nel mio parlar*, 17: «cosí de la mia mente tien la cima» (in rima con *lima*; Carducci) con Cino, *Io maladico il dí*, 3-4: «e 'l punto che veniste in su la cima | del core».

5. *Io non credea*: tema del «mal accorto» amante che è anche in Cino, sonetto *Senza tormento*, 5-6: «com'om che non credea che tu ferissi, | Amore, altrui...» (cfr. v. 2); anche Pietro Morovelli, *Donna amorosa*, 57-59: «ma non credia | che preso fosse | s'io vi guardasse». *per forza di sua lima*: è la forza della «dispietata lima» di Amore che logora ogni resistenza, secondo l'immagine dantesca di *Cosí nel mio parlar*, 22-26: «Ahi angosciosa e dispietata lima | ... chi ti dà forza?»; luogo parallelo in CCLII 3-4: «Amor tutte sue lime | usa sopra 'l mio core»; Scarano, *Fonti*, p. 272, ricorda anche il limare di Amore nel trovatore Guiraut de Calanson, *Si tot l'aura s'es amara*, 38-39: «greu mal don me complanc, | qu'ins el cor m'intra e·m lima»; un *limar* che si somma al sapiente lavoro stilistico che modella parole e sentimenti, inaugurato da Raimbaut d'Aurenga (*Cars, douz e fenhz*, 20-23).

6-7. *che punto ... indurato core*: non credevo, per quanto Amore lavorasse sordamente di lima [v. 5], che nel mio cuore corazzato contro di lui dovesse venire a mancare una qualche fermezza o valore (*punto di* è partitivo); cfr. XXIII 21-26, con il *duro affetto* del non-amante; e anche, col medesimo risultato, II 8.

8. *ma cosí va ... s'estima*: ma cosí va a finire, cosí si ritrova (cioè mancante di fermezza e di valore), se uno valuta poco realisticamente le proprie forze (anticipo del tema della *desmezura* delle terzine, v. 13). Il verso di chiusura delle quartine offre una soluzione scorciata, brachilogica, mancando la proposizione dichiarante che al poeta-amante, contro ogni sua credenza, è venuta in realtà a mancare ogni *fermezza* e ogni *valore* contro Amore; cfr. XXVII 10 («... et cosí vada»). Accentuato ricordo interno nella terza *cantilena oculorum*, LXXIII 57-60: «Poi ch'io li vidi *in prima*, | senza lor [gli occhi dell'amata] a ben far non mossi un'orma: | cosí gli ò di me *posti in su la cima*, | che 'l mio *valor* per sé falso *s'estima*», interessante anche per il rapporto rovesciato *ver/falso s'estima*. Allitterazione *va ... ver* in chiusura della 'fronte'.

9-10. *ogni difesa ... o poco*: ogni altra difesa è tardiva, se non quella di sperimentare se o tanto o poco... (*altra* è dissociato da *ogni* per tmesi); Ovidio, *Rem. am.* 91: «Principiis obsta: sero medicina paratur» (Scherillo). In parallelo per l'attacco delle terzine: «*Da ora inanzi* faticoso od alto...» in apertura della seconda quartina del sonetto XXXIX.

11. *sguarda*: spinge lo sguardo, arriva a prendere in considerazione le preghiere d'un uomo come me; cfr. CXVI 14, CXXVII 66.

12-13. *Non prego già ... arda*: non chiedo affatto che il mio cuore arda con 'misura' [la *mezura* come virtú-equilibrio aristotelico esaltato dai trovatori], e una preghiera siffatta non può aver piú luogo (tanto ardo smisuratamente), ma prego... Il soggetto di *puote* è l'azione stessa del pregare, con zeugma complicato sintatticamente; la ricercatezza del tessuto è anche nell'*adnominatio* con *preghi* del verso precedente. Il *loco* corrisponde al 'tempo' ormai consumato della prima terzina («Da ora inanzi...»). *che mesuratamente il mio cor*: cadenza interna dantesca, *Purg.* VIII 84, «che misuratamente in core avvampa» (Tassoni). Per il tema cfr. Guilhem de Montanhagol, *Nulhs hom no val*, 28-29: «Mas amans dreitz non es desmesuratz, | enans ama amezuradamen; | car entre·l trop e·l pauc mezura jatz».

14. *ma che sua parte ... foco*: conclusione d'una citazione ovidiana (*Met.* XIV 23-24) individuata dal Vellutello, relativa all'ultima terzina: «Nec medeare mihi sanesque haec vulnera mando | fineque nil opus est; *partem* ferat illa *caloris*», della quale il testo conserva anche il movimento della doppia negazione ovidiana, *Nec ... mando* e *nil opus est*; la stessa tessera, verbalmente piú aderente al modello, in CXXV 4-5: «forse tal m'arde et fugge, | ch'avria *parte del caldo*».

L'aere gravato, et l'importuna nebbia
compressa intorno da rabbiosi vènti
tosto conven che si converta in pioggia;
et già son quasi di cristallo i fiumi,
e 'n vece de l'erbetta per le valli
non se ved'altro che pruine et ghiaccio.

Et io nel cor via piú freddo che ghiaccio
ò di gravi pensier' tal una nebbia,
qual si leva talor di queste valli,
serrate incontra agli amorosi vènti,
et circundate di stagnanti fiumi,
quando cade dal ciel piú lenta pioggia.

In picciol tempo passa ogni gran pioggia,
e 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio,
di che vanno superbi in vista i fiumi;
né mai nascose il ciel sí folta nebbia
che sopragiunta dal furor d'i vènti
non fugisse dai poggi et da le valli.

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati et a' soavi vènti:
ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio
dentro, et di for senza l'usata nebbia,
ch'i' vedrò secco il mare, e ' laghi, e i fiumi.

Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi
et le fiere ameranno ombrose valli,
fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia
che fa nascer d'i miei continua pioggia,
et nel bel petto l'indurato ghiaccio
che trâ del mio sí dolorosi vènti.

Ben debbo io perdonare a tutti vènti,
per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi

mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio,
tal ch'i' depinsi poi per mille valli
l'ombra ov'io fui, ché né calor né pioggia
né suon curava di spezzata nebbia.

Ma non fuggío già mai nebbia per vènti,
come quel dí, né mai fiumi per pioggia,
né ghiaccio quando 'l sole apre le valli.

Con la sestina *L'aere gravato*, terza del *Canzoniere* (XXII, XXX), il poeta si concentra in una rappresentazione invernale, gelidamente speculare alla freddezza della donna, secondo lo stile delle rime 'petrose' dantesche (tema dell'inverno della canzone *Io son venuto*, nonché della prima stanza della sestina *Al poco giorno*: il tutto potentemente mescolato al clima gelato della valle di Pratomagno coperta di nebbia nell'episodio di Bonconte nel *Purgatorio*). Le parole in rima, punto di forza della forma-sestina, oltre che bisillabe, nominali (anzi qui sostantivali per massima evidenziazione) e polisemiche come in Dante, corrispondono tutte a sostanze naturali omogenee, sí che da sole, in verticale, dànno quella meteorologia negativa che l'interno del verso raddoppia e ribadisce: *nebbia*, *vènti*, *pioggia*, *fiumi*, *valli* e *ghiaccio*. Altri elementi naturali sono sparsamente distribuiti a ritroso, come *aere*, *ciel(o)* (parola-rima di CXLII), *caldo*, *poggi* (altra parola-rima di CXLII), *sereno* (sostantivo), *mare*, *calor(e)*, dei quali alcuni coincidono, come in altre sestine, con quelli scelti da Dante per trasporre in natura la sua ossessione amorosa: *freddo* (dalla canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*), *tempo* (XXII 3, XXX 13, LXXX 13, CCXXXIX 14, nonché parola-rima di CXLII), *verde* (XXX 1, 8), *ombra* (XXII 8, XXX 16, CXLII 1, 11), e anche *erba*, nella variante affettiva di *erbetta*, la cui genitura dantesca posa nell'intero sintagma *l'erbetta per le valli* in sintonia con *li fioretti per le piagge* (*Io son venuto*, 47), che trova dimostrazione e riscontro nella mistura di un'altra sestina: «Ridon or per le piagge herbette et fiori» (CCXXXIX 31). L'inverno è dunque evocato dalle parole-rima *nebbia*, *vènti* (assonanza tonica imperfetta), *pioggia* e *ghiaccio* (consonanza sulla variante combinatoria della palatale), che si esercitano sul paesaggio offerto dagli altri due *mots-refrain*, *fiumi* e *valli* (bipartizione del campo semantico che è anche nelle sestine XXII e LXXX); il che consente a Petrarca un massimo di chiusura entro il genere, strumentalmente commisurata alla chiusura del paesaggio («valli, | serrate ... | et circundate...», seconda *cobla*) e alla prigionia dell'amante («mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio», ultima stanza): la variazione è mirabilmente eseguita solo sull'impercettibile passaggio dal significato proprio del lemma al significato metaforico (*pioggia*, pioggia di lacrime; *vènti*, venti di sospiri; *ghiaccio*, ghiaccio dell'anima; *nebbia*, *caligo* di separazione) o dalla velatura semantica introdotta dall'aggettivazione contraddittoria: *soavi vènti*, *dolce ghiaccio*. La distanza che Dante pone tra il poeta-amante, caldo d'amore, e il gelo dell'inverno fatto donna (*Io son venuto*) è in Petrarca annullata secondo un principio di assimilazione-dissimilazione: l'inverno è gelato, e anche l'amante è «via piú freddo che ghiaccio» (prima e seconda stanza); l'inverno passa (terza stanza), ma per l'amante non è mai primavera (quarta e quinta stanza, similari alle prime due per la compresenza contigua di significati ambivalenti delle parole-rima); unica tempestosa dolcezza è quella d'una non-sta-

gione nel passato (ultima stanza), che il tempo fa fuggire e cambia (congedo); insomma l'amore dura, ma dura in negativo, come dimostrano tutti i testi di anniversario, immersi nel sentimento del tempo.

Preziose indicazioni cronologiche negli apografi cinquecenteschi. Il postillatore del codice Casanatense 924, insieme alla variante primitiva per il v. 30 segnalata in nota, registra (c. 28*r*): *1340. Decembris circa ortum solis*; e anche, separatamente e con altro inchiostro: *Ita in margine obbicciano* [codice non identificato, probabilmente appartenuto a qualcuno degli Obbizzi di casa d'Este, poi passato a Pietro Bembo], *134*. [*sic*] *circa ortum solis*, cfr. Appel, *Entwickelung*, p. 20. Nel codice Vaticano lat. 3197 (copia del *Canzoniere* di mano del Bembo, c. 29*v*), è riportata la medesima variante antica del v. 30, autografa del Bembo, con la data: «1344. decembris circa ortum solis (Ita in antiquo obiciano codice)» (cfr. Mestica, p. 96; Quarta, *Studi sul testo*, pp. 21-47; Id., *Sull'ordinamento del Canzoniere*, Napoli 1938, pp. 28-29). Ancora il postillatore del codice Harleian 3264 (c. 32*r*) trascrive la variante con la data: *1334. decembris circa ortum solis*. Siccome il paesaggio della sestina sembra riferirsi a Valchiusa, dove Petrarca giunge nell'estate del 1337, è probabilmente troppo precoce la datazione «1334» dell'Harleiano. L'indicazione «1340» sembra di fatto confacente (Chiòrboli, Blasucci), rimanendo la domanda se questa data sia da riportare al tempo di composizione (nel qual caso ci sarebbe un'intera postilla), o piuttosto, verosimilmente, al tempo della variante introdotta al v. 30, secondo lo stile petrarchesco di datare diffusamente *in loco* gli interventi posteriori alla prima stesura. L'alba d'un giorno di dicembre del 1340 (o del 1344) sembra pertanto il termine *ante quem* (termine *a quo* nell'estate del '37).

In questa sestina la formula del congedo, diversa da quella di tutte le altre (introduzione a XXII) è la seguente: (A)B (D)C (F)E.

BIBLIOGRAFIA: Camporesi, *L'aer gravato*, pp. 319-22; Shapiro, *Petrarchan Sestina*, pp. 108-15; Vanossi, *Identità e mutazione*, pp. 293-94; Blasucci, *Sestina LXVI*, pp. 41-60; Frasca, *Sintassi*, pp. 272-78.

[I]. 1. *gravato*: pesante d'umidità, corrispondente al «pregno aere» che si converte in pioggia di *Purg.* V 118-19, cfr. nota al v. 3. Richiamo interno all'*anima grave* e appesantita di LXIII 10 nell'indistinzione della natura e dell'Io, qui rimarcata nella seconda *cobla*, v. 8. *l'importuna nebbia*: soluzione che rinvia internamente all'*importuna piova* d'una variante rifiutata di *Aspro core* (cfr. nota a CCLXV 10-11), tràdita dal postillatore del Casanatense 924; nello stesso luogo il solo testo base del Casanatense dà anche la lezione *continua piova*, che sarà da mettere in relazione con la *continua pioggia* di questa sestina, v. 28. Una nebbia simile alle *tristes nebule* con venti inclementi e funeste piogge di *Fam.* VII 12, 20. La dicotomia tipica delle sestine petrarchesche s'installa fin dall'*incipit* (cfr. XXII, XXX, CXLII, CCCXXXII), qui in figura chiastica, dove per altro le due sostanze nominali estreme, *aere* e *nebbia* sono grammaticalmente fuse in un unico verbo singolare, *si converta*, v. 3.

2. *compressa ... vènti*: addensata intorno a noi da lontani venti rabbiosi, «Perché se i venti non traessero da tutte le parti intorno, la nebbia fuggirebbe verso quella parte donde non traesse il vento senza convertirsi in pioggia, sí come nella terza stanza [vv. 16-18]» (Castelvetro); cosí Ovidio, *Met.* I 268-69: «Utque [Notus, coperto di nebbie e di caligine] manu late pendentia nubila *pressit*, | fit fragor; hinc densi funduntur ab aethere nimbi» (Carducci).

3. *tosto conven ... in pioggia*: è giocoforza che ben presto diventi pioggia (verbo al singolare con doppio soggetto, cfr. LVII 7-8, 10). Ricordo di *Purg.* V 118-

119: «sí che 'l pregno aere [cfr. v. 1] in acqua si converse; | la pioggia cadde...» (Castelvetro; Blasucci attira l'attenzione su tutto il passo dantesco, vv. 109-124), che si somma alla movenza della canzone *Io son venuto*, 18-22: «di nebbia tal che ... | questo emisperio chiude tutto e salda; | e poi si solve, e cade in bianca falda | di fredda neve ed in noiosa pioggia, | onde l'aere s'attrista tutto e piagne» (Carducci). Il verbo *si converta in* ricorre per altro nella stessa canzone dantesca al v. 60, dentro l'immagine che viene trasferita al v. 4: «e l'acqua morta si converte in vetro». Scarano, *Fonti*, p. 300, ricorda opportunamente la trattazione affine della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 25-34: «Segnor, tu sai che per algente freddo | l'acqua diventa cristallina petra | ... | e *l'aere* sempre in elemento freddo | vi *si converte*, ... | cosí dinanzi dal sembiante freddo | mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo [cfr. v. 7], | e quel pensiero che m'accorcia il tempo | mi *si converte* tutto in corpo freddo».

4. *cristallo*: variante della parola-rima *ghiaccio*; con immagine affine per Dante il ghiaccio è *vetro* (*Io son venuto*, 60; *Inf.* XXXII 23-24), cfr. nota al v. 3 e a XXXVII 57; di fatto il cristallo di rocca (*glacies*) è quella pietra preziosa di doppia natura minerale e liquida, che «et flumina vincit | et lapides merito, quod fluit et lapis est», secondo Claudiano (*Carmina minora* XXXVII 7-8, cfr. nota a CLVII 14).

5. *l'erbetta per le valli*: in soluzione ipocoristica (dantesca); si veda anche come termine interno «per le piagge l'erbe» della sestina CXLII 6.

6. *pruine*: brine (latinismo), come raddoppio di *ghiaccio*; dopo infatti «le nevi e 'l ghiaccio», v. 14; LXXII 13; Dante, *Io son venuto*, 40-48.

[II]. 7. *Et io*: formula che pone analogia tra lo stato della natura (prima stanza) e la condizione dell'amante, secondo la struttura della sestina *A qualunque animale* (XXII), nella medesima posizione all'inizio della seconda stanza (ma là con valore avversativo), «*Et io*, da che comincia la bella alba», sempre su una movenza di *Io son venuto*, 60-62: «e l'acqua morta si converte in vetro [cfr. v. 3] | per la freddura che di fuor la serra: | *e io* de la mia guerra...» [nota a XXII 7]. Nello stesso verso si somma un altro ricordo dantesco in clausola, posta la corrispondenza sintagmatica e immaginativa di *piú freddo che ghiaccio* con *piú dura che petra* (*Io son venuto*, 12). Analogo rapporto *freddo ... ghiaccio* in LIX 6, ma si veda soprattutto il ricordo interno «qui sono, ed ò 'l *cor via piú freddo* | de la paura *che gelata neve*» (CCLXIV 127-28); «L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio» (CXCVII 12).

8. *gravi pensier' ... nebbia*: all'interno dell'Io si ripete la situazione della natura del primo verso, «aere gravato ... nebbia»; luogo parallelo: «lagrimando sfogo | di dolorosa nebbia il cor condenso» (CXXIX 57-58); altra metaforica *caligo* in CCXXXI 7: «Or quei belli occhi ... | *tal nebbia* copre». *tal una nebbia*: ancora il movimento di Dante, *Io son venuto*, 18, «di nebbia tal che...».

9-10. *qual ... vènti*: una nebbia tale, come è quella che si leva a volte da queste valli chiuse (da poggi che fanno barriera) contro i venti, o *aura amorosa* [primitiva variante nell'*incipit* del sonetto CXCVII] che spira dal luogo dell'amata, secondo l'identificazione che dà il vento = *l'aura* = *Laura*, qui ripresa nell'ultima stanza, vv. 31-32 («per amor d'un...»). Nella giuntura *valli* | *serrate* sarà forse adombrato il nome di Val Chiusa, cfr. «Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle, | di che 'l suo proprio nome si deriva» (CXVII 1-2, CCCIII 6). La chiusura delle valli (*serrate*, poi *circundate*, con rima interna al quinario del v. 11) anticipa il tema della chiusura dell'amante nell'ultima stanza, «mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio» (corrispondenza dei dati naturali con gli eventi dell'Io, come

tra il v. 1 e il v. 8), per cui si può intravedere fin da qui il ricordo dantesco «che m'ha *serrato* intra piccioli colli» (*Al poco giorno*, 17).

11. *stagnanti fiumi*: fiumi immobili come stagni quando la corrente si gela, fiumi che non corrono e fuggono gonfi d'acqua come al momento del disgelo (vv. 14-15) o per pioggia («Ma non fuggío già mai ... fiumi per pioggia», vv. 37-38); cfr. Isidoro, *Etym*. XIII 9: «Nam dictus est stagnus ab eo quod illic aqua stet nec decurrat». L'immagine della stagnante immobilità dovuta al gelo sembra confermata dalla variante primitiva di CL 13: «Né rompe il duol che 'n lei [mente] s'aghiaccia e stagna». Solo a livello verbale può valere il rinvio del Carducci, che traduce *stagnanti* con «straripati», a Virgilio, *Georg*. IV 288: «effuso stagnantem flumine Nilum»; Scherillo rinvia a *Inf*. IX 112: «Sí come ad Arli, ove Rodano stagna» (ma in Dante *stagna* vuol dire 'ristagna', cfr. *Inf*. XX 66). Questi fiumi sono probabilmente gli stessi «duo fiumi» dell'ultima stanza, v. 32.

12. *quando*: correlato a *talor* del v. 9, come spiega la maggior parte dei commentatori; ma forse in relazione a *stagnanti*. *lenta pioggia*: ancora una suggestione dantesca, *Inf*. XIV 28-29, «d'un cader lento, | piovean di foco dilatate falde» (Daniello).

[III]. 13. *In picciol tempo passa*: in parallelo «picciol tempo dura» della canzone CXXIX 11; CLXXXIII 14; *picciol tempo* è ancora un sintagma 'petroso' (*Io son venuto*, 39; *Par*. XII 85). La dicotomia stilistica della sestina qui si registra nell'opposizione semantica di *picciol* contro *gran*.

14. *caldo ... ghiaccio*: altra tensione tipica della sestina; *sereno ... pioggia*, *calor ... pioggia*, vv. 20 e 35.

15. *di che*: dallo scioglimento delle nevi e del ghiaccio. *superbi*: come il Rodano ad attacco delle terzine nel sonetto CLXXX. *in vista*: a vederli, cfr. XXII 18. «Piú non sono di cristallo. Quindi prese il Boccaccio nella *Fiam*. IV: "Ecco il sole piú che l'usato caldo dissolve le nevi negli alti monti, onde i fiumi furiosi e con onde torbide corrono"» (Castelvetro).

16. *folta nebbia*: soggetto; *Inf*. IX 6: «per l'aere nero e per la nebbia folta» (Blasucci). Per questa fine di stanza il Castelvetro rinvia al *Liber* di Catullo LXIV 238-40: «Haec mandata ... ceu pulsae ventorum flamine nubes | aerium nivei montis liquere cacumen».

17. *furor d'i vènti*: venti furiosi, corrispondenti ai «rabbiosi vènti» del v. 2, che nella prima stanza comprimono la nebbia e qui la fanno fuggire.

18. *non fugisse*: la stessa nebbia che fugge «per vènti» nel congedo, v. 37. *poggi*: lemma da sestina, che pone una pseudo-rima interna al primo emistichio settenario con la parola-rima *pioggia* (qui nei due versi estremi della stanza).

[IV]. 19. *Ma, lasso*: formula che introduce la contrapposizione dello stato irreversibile dell'amante e che segna la bipartizione della sestina; analogamente nella canzone *Ne la stagion* un *Ma, lasso* oppone la situazione notturna dell'Io a quella degli altri esseri viventi (L 12), cfr. nota a IX 14 e a CCCX 9. Il *Ma* iniziale di verso è echeggiato enfaticamente da *me* in rapporto allitterante (clausola al quinario), cosí come nel secondo emistichio *val ... valli* stanno tra loro in rapporto di quasi rima.

20. *piango ... a la pioggia*: come nella sestina XXII 21, «piango a l'ombra e al sole», e nella sestina XXX 29-30, «sospirando vo ... | la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve».

21. *gelati ... soavi vènti*: venti gelidi e soffi primaverili invariabili nella non-primavera dell'Io (IX 14); la stessa aggettivazione per il vento, o brezza gentile, incipitario del sonetto CXCVIII 1, «L'aura soave al sole...».

22-24. *ch'allor ... e i fiumi*: perché sarà madonna «senza 'l ghiaccio» (dell'a-

nima) quel giorno che io vedrò il mare e i laghi e i fiumi senz'acqua, cioè un giorno impossibile, secondo le soluzioni adynatiche della forma-sestina. È ribadito perché il pianto dell'amante sia perpetuo, contro il passaggio stagionale della pioggia, del ghiaccio e della nebbia (terza stanza). *senza 'l ghiaccio* | *dentro*: «Senza durezza di cuore contro Amore» (Castelvetro), senza l'asprezza e il «freddo voler» d'un «duro cor» (CCLXV 12-14; CCII 1). Non diversamente Dante nel discordo trilingue *Ai faux ris*, 27: «Ben avrà questa donna cor di ghiaccio | e tant d'aspresse...» L'*enjambement* consente l'opposizione orizzontale al v. 23 di *dentro ... di for*, cfr. CXXXV 59. *l'usata nebbia*: la consueta *nebula* e caligine dell'essere, che non si dissolve; è interpretata comunemente come «nebbia di sdegni» (CLXXXIX 9, dove gli *sdegni* sono quelli dell'amante), «per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni» (CCIV 13), «l'empia nube, che 'l rafredda et vela» (CCXVII 5); al v. 27 la *nebbia* è il velo che impedisce di vederla. *secco il mare*: come nella situazione impossibile del sonetto *Mie venture al venir*, «'l mar senz'onda» (cfr. nota a LVII 6).

[V]. 25. *Mentre ch(e)*: finché. *mar*: virtuale bisillabo da sestina che stabilisce una rima interna identica (primo emistichio quinario) e un collegamento interstrofico con *mare* (primo emistichio settenario) della stanza che precede. *descenderanno i fiumi*: i due versi iniziali di stanza dànno i contrari degli *impossibilia*, contrari al luogo tipico dell'*adynaton*, con ricordo rovesciato di «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli» della sestina dantesca *Al poco giorno*, 31; Virgilio, *Aen*. I 607-9: «in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae | lustrabunt convexa ... | semper honos nomenque tuum laudesque manebunt» (Daniello). La ritualità e ciclicità dell'esistente rappresentata dai fiumi che corrono verso il mare è uno dei temi dell'*Ecclesiaste* I 7: «Omnia flumina intrant in mare, et mare non redundat, ad locum unde exeunt flumina revertuntur, ut iterum fluant».

26. *ombrose valli*: luogo di protezione e di quiete anche per l'amante nella canzone CXXIX 5-6: «se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle, | ivi s'acqueta l'alma sbigottita».

27. *fia*: sarà; è lo stesso futuro della situazione impossibile della stanza precedente, v. 22. *quella nebbia*: coincidente con «il velo | che per mia morte, et al caldo et al gielo, | de' *be' vostr'occhi* il dolce lume adombra» della ballata XI 12-14; «Or quei belli occhi ... | tal nebbia copre, sí gravosa et bruna» (CCXXXI 5-7); per tutti i commentatori è ancora la nebbia di sdegno del v. 23, cfr. sonetto a Orso XXXVIII 4.

28. *che fa ... pioggia*: che fa scaturire dai miei occhi lacrime ininterrotte. *Loci paralleli*: «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni | bagna...» (CLXXXIX 9-10); «Piovonmi amare lagrime dal viso | con un vento angoscioso di sospiri» (XVII 1-2). Per il sintagma *continua pioggia* cfr. nota al v. 1.

29. *et nel bel petto*: il verbo reggente è sempre *fia*, v. 27; cfr. XXXVII 102. *indurato ghiaccio*: per il ghiaccio lo stesso aggettivo *indurato* ('duro') come per il cuore nel sonetto che precede, LXV 7; «il freddo ghiaccio» (LIX 6).

30. *trâ del mio*: trae [forma ridotta] dal mio petto. *sí dolorosi vènti*: metaforici venti di sospiri angosciosi (nota a XVII 2), come risolve in chiaro la primitiva lezione del secondo emistichio registrata dai postillatori del Casanatense 924 e del codice Harleian 3264, nonché dal Bembo: *sospir' che paion vènti*. L'ultima lezione è un acquisto anche fonico nella ripercussione interno-esterno della sibilante «*sí* dolor*osi* vènti». Si veda l'accostamento del verbo *trar(r)e* (sia pure con diverso significato) con i sospiri in XLIX 12-13: «et voi sí pronti a darmi angoscia et duolo, | sospiri, allor traete lenti et rotti»; e anche: «che trae del cor sí lacrimose rime» (sestina CCCXXXII 40).

[VI]. 31. *Ben*: al solito rafforzativo del verbo. *tutti vènti*: indifferentemente «gelati» o «soavi», v. 21; cfr. LXIII 13. Antico francesismo per l'assenza di articolo dopo *tutto*.

32. *per amor d'un*: per amore d'un sol vento, con fulminea allusione a *l'aura*-Laura (cfr. nota ai vv. 9-10); *d'un*, oltre che a *tutti* del v. 31, si oppone a *duo*, sempre in rapporto di assonanza (piú assonanza tonica dei lemmi contigui *tutti ... un ... duo ... fiumi ... chiuse ... fui*). *duo fiumi*: Sorga e Durenza; *Tr. Et.* 139-140, «A riva un fiume che nasce in Gebenna [Monginevro, da dove nasce Durenza], | Amor mi die' per lei sí lunga guerra...»; *Tr. Mor.* Ia 16-21: «Ove Sorga e Durenza in maggior vaso | congiungon le lor chiare e torbide acque, | la mia Academia un tempo e 'l mio Parnaso, | ivi, onde a gli occhi miei il bel lume nacque | che gli volse al bon porto, si ratenne | quella per cui ben far prima mi piacque»; *Fam.* VIII 3, 16: «virentissima olim laurus mea vi repentine tempestatis exaurit, que una michi non Sorgiam modo sed Ruentiam Ticino fecerat cariorem». L'indicazione «'n mezzo di duo fiumi» rinvia al luogo della visione della candida cerva: «sopra l'erba | verde m'apparve ... | *fra due riviere*, all'ombra d'un alloro» (CXC 1-3), sia pure là con valore piú simbolico e meno geografico.

33. *mi chiuse ... ghiaccio*: «Continua la traslazione del vento ... E s'intende che egli fu preso d'Amore in questo luogo tra due fiumi in un prato» (Castelvetro); intanto Dante, *Al poco giorno*, 17: «che m'à serrato intra piccioli colli». *'l bel verde*: l'erba di quelle *valli*, ingrediente perenne della memoria petrarchesca («Da indi in qua mi piace | questa herba sí, ch'altrove non ò pace», CXXVI 64-65), cfr. nota ai vv. 9-10. Il sintagma proviene dal congedo della sestina dantesca *Al poco giorno*, dove *verde* è parola-rima (qui commemorata alla scadenza del primo emistichio settenario): «Quandunque i colli fanno piú nera ombra, | sotto un *bel verde* la giovane donna...» (vv. 37-38). Il *verde* dantesco innesca anche l'associazione con *ombra* («mi chiuse tra 'l bel verde ... | tal ch'i' depinsi ... | l'ombra...», secondo *Al poco giorno*, 15-16: «perché si mischia il crespo giallo e 'l verde | sí bel, ch'Amor lí viene a stare a l'ombra». *'l dolce ghiaccio*: se il *verde* dà il cromatismo delle *valli*, il *dolce ghiaccio*, con la mediazione dell'*oxymoron*, dà probabilmente la 'temperatura' di quei *duo fiumi* (per il Castelvetro è la rugiada, per altri i due sintagmi starebbero in significato allegorico), non piú gelati (vv. 4 e 11) ma naturalmente dolci e freschi, come le «fresche et dolci acque» della Sorgue in CXXVI 1 (*bel* e *dolce* aprono il positivo nel passato, in opposizione diretta al costante negativo concentrato nella penultima stanza). Con immagine fisico-visiva affine Petrarca chiama *liquidi cristalli* le nitide acque dello stesso fiume, come in CCCIII 10-11 («o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo | del liquido cristallo alberga et pasce»; analogamente in *Fam.* XVII 5, 7 sono evocati i pesci argentati *in gurgite vitreo* della Sorgue (cfr. nota al v. 4). Il *bel verde* e il *dolce ghiaccio* sembrano dunque varianti altamente emblematiche dei luoghi della memoria della canzone *Di pensier in pensier*: «I' l'ò piú volte ... | ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde | veduto viva...» (CXXIX 40-42), elementi privilegiati del paesaggio di Valchiusa che la mente continua a disegnare (CXXIX 29, 48) in assenza e in lontananza.

34. *tal ch(e)*: talché. *depinsi*: ritrassi con parole, come un pittore col pennello, alla maniera di Amore che «depinge et de lei parla» (CXXV 35).

35. *l'ombra ov'io fui*: è da interpretare come sintagma unitario («Sub umbra illius quem desideraveram *sedi*», *Ct* II 3), laddove tutti i commentatori, fatti salvi Daniello, Chiòrboli, Ponchiroli, Santagata, propongono l'iperbato «per mille valli ov'io fui», che dà una ridondanza antipetrarchesca (*per mille valli* è indicazione autosufficiente, come *per selve et per poggi*, CXLII 15, cfr. «et quasi in ogni

valle | rimbombi il suon de' miei gravi sospiri», XXIII 12-13). L'*ombra*, visto la positività dei lemmi di questa stanza (*bel verde, dolce ghiaccio*), sarà l'ombra di quella valle privilegiata (dimostrativo sembra il contatto a cavallo dei due versi consecutivi *valli* | *l'ombra*); insomma l'amante *quel dí* (v. 38) si trova per un istante di grazia in un'"ombrosa valle' cercata da tutti gli animali come luogo di pace (v. 26). Pertanto non è necessario che l'ombra sia quella dell'alloro (sempre Daniello, Chiòrboli, Ponchiroli, Santagata; per tutti gli altri interpreti *ombra* = «immagine»), anche se dentro il sistema delle sestine arcaiche l'ombra porta sempre all'ombra del lauro (XXX 17, CXLII 1, 11-12, cfr. CXLVIII 12-14, CXC 1-3, CXCV 5-7, CCCXXVII 1-2, ecc.); sembra difficile che nella stessa strofe ci siano due termini *in absentia*: «per amor d'un [vento = aura, v. 32]» e «l'ombra [del lauro] ov'io fui», entrambi eclissati e indicanti per di piú due cose diverse. Ne consegue, se l'ombra non è quella dell'alloro ma della valle chiusa (Gesualdo), che quanto è detto dopo non si riferisce alla sacra pianta che «né sol *cura* né gielo» (CXCV 4), bensí allo stato dell'amante, che *per mille valli* 'dipinge' quell'ombra, incurante degli eventi stagionali. All'interpretazione che fa *ombra* (del lauro) soggetto di *curava*, terza persona singolare, v. 36 (Daniello, Fausto, Tassoni), Carducci obietta giustamente che «si oppone l'imperfetto», perché le qualità del lauro sempreverde non sono accidentali, e «come vere sempre esigono tutt'insieme un presente» (Chiòrboli). *calor ... pioggia*: a moltiplicazione delle tensioni interne, *caldo ... ghiaccio, sereno ... pioggia*, vv. 14, 20, cfr. nota a CXCV 4; segue *enjambement*, come in 22-23.

36. *suon ... di spezzata nebbia*: fragore di nube lacerata (dal fulmine «che non vi cape», *Par.* XXIII 40-42), schianto di tuoni; *Par.* XXIII 97-100: «Qualunque melodia piú dolce *suona* | ... | parrebbe nube che squarciata tona, | comparata al sonar di quella lira» (Carducci). *curava*: prima persona.

[Congedo]. 37. *fuggío*: fuggí (forma arcaica siculo-toscana). Soggetti di *fuggío* sono *nebbia, fiumi* (per zeugma sintattico; Carducci mette ancora a testo l'errata lezione *fiume* delle edizioni antiche) e *ghiaccio*, nonché *quel dí* della frase correlata, v. 38. Il verbo *fuggire* itera la situazione della nebbia che fugge spinta dai venti nella terza stanza, vv. 16-18. *nebbia per vènti*: nebbia sospinta dal vento.

38. *come quel dí*: come fuggí quel giorno (quando l'aura-Laura lo *chiuse* nel poco spazio di un'ombrosa valle; il «Benedetto ... giorno» di LXI 1); quello che fugge rapidamente è la situazione positiva descritta nell'ultima stanza, cosí come è *volatilis* e *ventosa* ogni *delectatio* (*Sen.* IV 5). *fiumi per pioggia*: fiumi ingrossati dalla pioggia, cfr. vv. 14-15.

39. *né ghiaccio ... apre le valli*: e non si dileguò [*fuggío*] mai cosí rapidamente il ghiaccio quando il sole apre il grembo della terra (di primavera, Leopardi) e le valli diventano giustappunto *apriche*; in parallelo la lettera *Fam.* II 12, 3-4 a Giovanni Colonna, con la descrizione del paradiso di Valchiusa e con un prezioso esercizio etimologico sulla parola *apricus*: «Undique submovendis solibus frondosum nemus erigitur, nisi quod ad aquilonem *collis* humilior *apricum aperit sinum*...; cervi damme ... *apertis* vagantur *collibus*» (Chessa, cfr. nota a CXXXIX 6, CCCIII 6). «Il contrario di quel che disse Virgilio», *Georg.* II 317: «rura gelu tunc claudit hiems» (Daniello); un'implicita tensione è con *mi chiuse* dell'ultima stanza, v. 33.

Del mar Tirreno a la sinistra riva,
dove rotte dal vento piangon l'onde,
súbito vidi quella altera fronde,
di cui conven che 'n tante carte scriva.

Amor, che dentro a l'anima bolliva,
per rimembranza de le treccie bionde
mi spinse, onde in un rio che l'erba asconde
caddi, non già come persona viva.

Solo ov'io era tra boschetti et colli
vergogna ebbi di me, ch'al cor gentile
basta ben tanto, et altro spron non volli.

Piacemi almen d'aver cangiato stile
dagli occhi a' pie', se del lor esser molli
gli altri asciugasse un piú cortese aprile.

Con *L'aspetto sacro* e *Ben sapeva io*, che tengono dietro nel *Canzoniere*, il sonetto è un frammento d'un disperso *cahier de voyage*, al quale appartengono anche i sonetti XXXVIII e XLIX, strategicamente allontanati nello spazio del *Liber*. Del viaggio a Roma del 1336-37, un po' una fuga e un po' una *quête* da cavaliere pellegrino (LXIX 11), è raccontato qui un momento di perdita di coscienza, di oblio di sé (quartine), seguito da un risveglio (terzine), dove l'eroe *desvoyé* vede quel rapimento come trasgressione («vergogna ebbi di me»), sia pure di un'anima eletta («al cor gentile | basta ben tanto») e alla fine paga della propria finitezza corporea, misurata «dagli occhi a' pie'» (v. 13). La parte centrale del sonetto, con due verbi metaforici in posizione forte all'inizio di due versi consecutivi che segnalano la totale non-azione dell'amante, «mi spinse ... | caddi», non ha mancato di suscitare lo stupore e il sospetto dei commentatori: «una vera pazzia» per il Muratori. In realtà Petrarca non è il solo: l'analogia tra la chioma d'un alloro sulla riva del mare con la chioma dell'amata fa cadere l'amante in stato di *trance*, in un'estasi amorosa non diversa dalla *brevis hora* di un'estasi contemplativa (*súbito vidi*), come Lancillotto che «per rimembranza» delle trecce bionde della regina Ginevra dimentica se stesso, «ne set s'il est, ou s'il n'est mie», né sa dove va o da dove viene, finché, dormivegliante e anche lui incapace di vedere il pericolo del cammino (qui un *rio* nascosto dall'erba, come in tutti gli agguati del Libro, sia serpente sia laccio teso da Amore, là un guado interdetto da un cavaliere), si ritrova disarcionato nell'acqua (elemento acqua che probabilmente segna il limite tra essere e non-essere, tra *visibilia* e *invisibilia*, simile al pericoloso spec-

chio d'acqua di Narciso, XLV-XLVI: cosí ambiguamente anche nel sonetto della cerva, «quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve», CXC 14). Il *Lancelot* (o *Le chevalier de la charrete*, vv. 711 sgg.) di Chrétien de Troyes è un archetipo felicemente individuato da König e da Ernesta Caldarini; si può aggiungere che questa è pura materia cristianiana, perché anche Perceval cade in deliquio davanti a tre gocce di sangue sulla neve (vv. 4166 sgg.) per analogia con il fresco colorito di Blanchefleur (una specie di Biancaneve dell'immaginario collettivo): solo Gauvain il buono può sciogliere l'eroe dal rapimento e ricondurlo alla realtà. Ma se «Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti», evocati nel *Trionfo d'Amore* (III 80-81), sono i probabili 'modelli semiologici' d'un *transfert* piú sottile e ambiguo d'un *somnium*, come sono letterariamente i *Trionfi*, si noterà che in tutti questi squarci lirici Chrétien mantiene sempre un legame con i referenti: neve = pelle, sangue = guance. In Petrarca tutti i nessi sono mancanti; solo il nome è scatenante, un nome che non è nemmeno articolato, perché l'orientativo terzo verso del testo non dice 'vidi un lauro' (= Laura, secondo la consueta catena di emblemi sovrapposti che fanno di lei un significante puro), ma detta soltanto nel modo piú evasivo: «súbito vidi quella altera fronde»; un'*altera fronde* che, come violentemente colpisce e sgomenta la memoria del lettore obbligandolo a ricostruire i legami del sistema, cosí, nell'estraniamento linguistico sommato all'estraniamento spaziale (il pellegrino è in viaggio, lontano dal dolce *loco* deputato del lauro), violentemente sferza il personaggio-poeta, che per questo tramortisce, cade «non già come persona viva» (v. 8), impreparato alla fuggevole *visio*: «quia non videbit te homo et vivere potest», come scrive Guglielmo di Saint-Thierry (*De diligendo Deo* III), su tema veterotestamentario: «non enim videbit me homo et vivet» (*Ex* XXXIII 20).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come i due che seguono, con passaggio della rima (e parola in rima) *-onde* dalla sede B di questo sonetto alla sede D di LXIX.

BIBLIOGRAFIA: König, *Der Liebende im Wasser*, pp. 43-73; Caldarini, *Da Lancillotto*, pp. 373-79; M. Stanesco, *«Entre sommeillant et esveillé»: un jeu d'errance du chevalier médiéval*, in «Le Moyen Âge», n. 3-4, 1984, pp. 401-32; Cherchi, *Sonetto LXVII*, pp. 237-58; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 145-47.

1. *Del mar Tirreno*: prolessi del complemento di specificazione. *a la sinistra riva*: per chi viene dalla Provenza; sarà la «riva toscana» indicata nel contiguo sonetto LXIX 8.

2. *dove*: alla qual riva. *piangon l'onde*: il gemere delle onde sul lido increspate dal vento anticipa su piano naturale gli occhi *molli* di pianto nell'ultima terzina; Virgilio, *Georg.* I 334: «nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt»; III 261-62: «et scopulis inlisa reclamant | aequora» (Castelvetro); *Aen.* III 555-556 (Daniello).

3. *súbito*: in un subito, fugacemente. *vidi*: verbo non percettivo della vista mentale, come nella canzone CCCXXIII, dove *vidi* è il verbo-guida delle sei visioni; anche qui crea allitterazione (*riva ... dove ... vento ... conven ... scriva*; cosí «giovene lauro vidi verde et schietto» in una delle varianti di CCCXXIII 26). Anche nei *Triumphi* il verbo-chiave è *vedere*, sia pure sotto l'aspetto della *visio in somniis*. *quella ... fronde*: la fronda del lauro (XXIII 43, XXXIV 7, CLXXX 7, CLXXXVIII 1), alta, sublime, irraggiungibile (*altera*, cfr. XXVIII 109, CXIX 8, CLXXXV 14, CCXX 12, CCCXXIII 51, ecc.), sia pure avvicinata mediante il deittico *quella* che invita alla ricostruzione del sistema; un alloro che, come è detto all'inizio delle terzine, era «tra boschetti et colli», insomma «In un boschetto», come nella terza visione della canzone CCCXXIII 25-26.

4. *conven*: nel solito significato di neccessità (come nelle cose della natura,

LXVI 3; CXCIV 4). *'n tante carte*: gli stessi mille fogli della scrittura infinita evocati nel sonetto *Benedetto sia 'l giorno*, «et benedette sian tutte le carte | ov'io fama l'acquisto» (LXI 12-13); XLIII 11, CIV 5, CXLVI 2, ecc.

5. *Amor, che dentro ... bolliva*: probabile ricordo ritmico-lessicale-sintattico di «Amor, che ne la mente la sentia» del sonetto di Dante *Era venuta*, 9, nella stessa posizione ad attacco della seconda quartina (*Vita Nuova* XXXIV).

6. *treccie bionde*: quella chioma di capelli d'oro intrecciati nel tempo della scrittura (cfr. terzine di CXCVI), sostituita in natura da una chioma d'alloro, la *fronde* del v. 3; cfr. XXIX 3, LIX 4, CXXVI 47, CXXVII 77.

7-8. *mi spinse*: verso l'oggetto desiderato e fugacemente contemplato. *onde*: stabilisce una rima interna con B, equivoca con il v. 2 (primo emistichio quinario, se letto con la dovuta pausa dopo *spinse*, annullata nell'esecuzione dell'intero endecasillabo). *che l'erba asconde*: tema ricorrente (salmistico) del pericolo nascosto nell'erba, sia serpente (XCIX 5-6, CCCXXIII 61 e 69) sia laccio teso da Amore (CVI 5-6, CCLXXI 6, nota a LIV 4 e CLXXXI 1). La rottura sintattica dei vv. 7-8, consecutiva all'*enjambement* dei vv. 6-7, è altresí marcata dal forte richiamo fonico *as-conde* | *caddi*. *non già come persona viva*: ma «come corpo morto cade» (*Inf.* V 142; Daniello), «quasi mortuus» (Gugliemo di Saint-Thierry, *De diligendo Deo* VII).

9. *Solo*: solitudine come condizione alla visione, come nell'*incipit* «Standomi un giorno solo a la fenestra, | ... m'apparve...», CCCXXIII 1-4. *boschetti et colli*: elementi del paesaggio interiore divenuto simbolico, come la *fronde* del v. 3, oggetto della scrittura poetica, cfr. CCCXXIII 25 («In un boschetto novo...»), CCCXXXIII 7 («ma ricogliendo le sue sparte fronde, | dietro le vo...»).

10. *vergogna ebbi di me*: corrisponde a «di me medesmo meco mi vergogno» del sonetto proemiale, dove la vergogna, o *verecundia* come forma di conoscenza di sé (*Conv.* IV XXV 10; Cherchi), è appunto frutto di un vaneggiamento (*vaneggiar*), sia pure là come *égarement* di un'intera vicenda amorosa; cfr. nota a CCCLV 8. *al cor gentil*: cioè nobile, secondo l'etica e poetica guinizzelliana e dantesca, cfr. nota a CCCXXXII 16.

11. *basta ben ... non volli*: basta a sufficienza (*ben*) il giudizio sulle proprie azioni e pensieri, senza lo *spron* del giudizio altrui (come è di fatto nel sonetto I, dove la vergogna è in relazione al pubblico dei lettori-amanti, «al popol tutto | favola fui gran tempo», vv. 9-10).

12. *Piacemi almen*: il piacere corregge la vergogna della terzina che precede; la stessa apertura di verso nella canzone all'Italia: «piacemi almen che ' miei sospir' sian quali | spera...» (CXXVIII 4-5). Con *almen* (clausola al primo emistichio quinario) è ripercosso fonicamente *ben* del verso precedente: il tutto come cassa di risonanza della rima interna di *me* con *pie'* nei due versi centrali delle due terzine (vv. 10 e 13), sempre in fine di emistichio. *cangiato stile*: cambiata «l'usanza sua ch'era di piangere» (Daniello); «cangiando stile», «mutato stile» (CCCXXXII 28, 64), «Come Fortuna va cangiando stile!» (*Tr. Mor.* I 135). Rima ricca con *gentile*.

13-14. *dagli occhi a' pie'*: probabile variante dell'espressione 'dal capo al piè', che indicherebbe un totale cambiamento; in realtà niente è cambiato, e il testo si chiude con l'auspicio d'una primavera piú generosa, «un piú cortese aprile», di occasioni al canto e alla scrittura. *se del lor esser molli ... aprile*: se «un piú cortese aprile» asciugasse gli occhi (*gli altri*) dal pianto, cosí come asciugherà i piedi molli per la caduta nell'acqua. Lo scambio tra occhi e piedi è sottolineato dall'aggettivo *molli*, che è costante attributo degli occhi, «bagnati et molli» di pianto, cfr. nota a L 62. *un piú cortese aprile*: «che non sono stati questi infino a qui, perciò che sempre ogni anno rinuova il suo pianto» (Castelvetro).

L'aspetto sacro de la terra vostra
mi fa del mal passato tragger guai,
gridando: Sta' su, misero, che fai?
et la via de salir al ciel mi mostra.

Ma con questo pensier un altro giostra,
et dice a me: Perché fuggendo vai?
se ti rimembra, il tempo passa omai
di tornar a veder la donna nostra.

I' che 'l suo ragionar intendo, allora
m'agghiaccio dentro, in guisa d'uom ch'ascolta
novella che di súbito l'accora.

Poi torna il primo, et questo dà la volta:
qual vincerà, non so; ma 'nfino ad ora
combattuto ànno, et non pur una volta.

Il dissidio insolubile (ma risolto in sequenza nelle tre *cantilene oculorum*, LXXI-LXXIII) tra amore e altre cose piú «degne», ispirate dalla nobiltà della città santa, è raccontato a un amico, «un romano che era fuori di Roma, essendo egli a Roma» (Castelvetro). Il candidato piú sostenuto è il cardinale Giovanni Colonna, in Avignone (Carducci, Scherillo, Chiòrboli, nonché Foresti prima maniera, *Aneddoti* [1938], p. 51); amico sí (a lui da Roma la lettera *Fam*. II 14), ma non tanto confidenziale come Giacomo, che però all'epoca è a Roma e col quale Petrarca usa *se tutoyer*. Il nome di Orso dell'Anguillara, l'ospite lieve di Capranica familiare delle Muse e marito della «gentil agna» di casa Colonna (XXVII, XXXVIII, XCVIII), evocato dal Foresti (*Seconde lagrime*, p. 19), merita una verifica. Il sonetto *Ben sapeva io* che immediatamente segue nel Libro dei frammenti, ultimo di questa trinità italiana LXVII-LXIX, tien dietro nella facciata degli scartafacci al sonetto *Perch'io t'abbia guardato di menzogna* (XLIX, Vat. lat. 3196, c. 9*r*), datato 'Capranica, 13 febbraio 1337', con una successione, numerata dall'autore, che è sintomo d'unità di tempo e probabilmente di luogo (cfr. introduzione a LXIX). Cambiando la formazione d'un piano interiore, è probabile che il nome di Capranica continui ad agire in un successivo montaggio, e che una volta giunto a Roma (*Fam*. II 13, 4) il poeta abbia commemorato quel monte di capre e di tigri (*Fam*. II 12 e 13) con un 'biglietto' indirizzato al signore del luogo. Nient'altro che di *fluctus animi*, di lontananza e di ostacoli si parla nel primo sonetto *Orso, e' non furon mai* (XXXVIII), e soprattutto, nel secondo con apostrofe ad Orso posto un po' piú in là nello spazio del Libro, *Orso, al vostro de-*

strier si pò ben porre (XCVIII), la storia del cuore che focosamente giunge là dove non può giungere il suo contenitore corporeo, è una certa metafora della disuguaglianza tra desiderio e altro impedimento, del combattimento tra «onore» e il «suo contrario». In piú la particolarità grammaticale d'un gerundio in posizione marcata, *gridando*, che nei due sonetti (le due sole occorrenze di tutto il *Canzoniere*) impetuosamente dà voce a uno dei due contrastanti pensieri (qui nella prima quartina, v. 3; in XCVIII nell'ultima terzina, v. 12), offre rilievo stilistico, e quindi consistenza psicologica, alla possibilità che i due testi siano orientati con lo stesso stato d'animo ad una medesima mèta. A Orso dell'Anguillara anche per Fenzi, Dotti e Santagata, con l'ipotesi di non necessari e non accertabili rimaneggiamenti degli anni '50.

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD, come LXVII e LXIX. Assonanza in ACD, *-ostra*, *-ora*, *-olta*.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 147-50.

1. *L'aspetto ... vostra*: la vista della città santa, sacro suolo del destinatario, variamente descritta in prosa, *Fam.* VI 2, IX 13, 34-37; cfr. introduzione a LIII.

2. *del mal passato*: degli affanni trascorsi; «De' passati miei danni - piango...» (CV 76). *tragger guai*: piangere, cfr. nota a XXXVII 96.

3. *gridando*: è la voce della città sacra che diventa «pensiero» dell'amante, che simultaneamente grida a se stesso *Sta' su* (gerundio modale, complesso, che potrebbe anche essere gerundio per participio, come in XCVIII 12). *Sta' su*: esortazione in qualche modo implicata con la 'caduta' del sonetto precedente (LXVII 8). *misero, che fai?*: soluzione d'intonazione ciniana, «mi dice: - Che fai | ...? | ... | Poscia mi dice: - Misera...» (*Io sento pianger*, 7-12), nonché dantesca, «Ed el mi disse: "Volgiti! Che fai?..."» (*Inf.* X 31), «e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo | del sonno, e un chiamar: "Surgi: che fai?"» (*Purg.* XXXII 71-72).

4. *et la via ... mi mostra*: un verso similare è nella seconda *cantilena oculorum* LXXII 3, «che mi mostra la via ch'al ciel conduce», ma impiegato in situazione opposta; la dicotomia di questa sezione del *Canzoniere* converge nella sestina *A la dolce ombra* CXLII, dove amor sacro e amor profano convivono nella medesima stanza («mostranmi altro sentier di gire al cielo», v. 35), perdurando l'alterità («altro salir al ciel per altri poggi», v. 38), cfr. nota a XIII 13.

5. *Ma*: in posizione forte all'inizio della seconda quartina accentua l'allitterazione della prima (*mal ... misero ... mostra*), dando continuità fonica laddove i due 'pensieri' si separano e giostrano tra loro. *giostra*: combatte, come al v. 14 e nella metafora della *Vita Nuova* XIII 1: «mi cominciaro molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare». Lo stesso verbo in *Tr. Fame* III 17, con le stesse rime *giostra*, *mostra* e *nostra*.

6. *fuggendo vai*: fuggi, con la solita perifrasi mediale-affettiva. È il tema di altri sonetti della stessa epoca, XXXIX 3, 12; LXIX 9, come nell'epistola poetica a Giacomo Colonna (1338): «Diffugio, totoque vagus circumferor orbe | hadriacas tuscasque ausus sulcare procellas» (*Epyst.* I 6, 64-65).

7. *se ti rimembra*: come nel primo sonetto degli specchi, «Certo, se vi rimembra» (XLV 12), con identico inciso. *il tempo passa omai*: il tempo passa ed è ormai giunto il momento di..., con potente ellissi che identifica simultaneamente il passare del tempo con l'istanza di tornare; l'*adnominatio* di *passa* con *passato* del v. 2 mette altresí in contatto il tempo di allora e il tempo di ora, sempre tormentoso, cfr. CCCXIII 1. *Enjambement* dei vv. 7-8, poi di 9-10 e 10-11.

8. *a veder la donna nostra*: con memoria interna la stessa clausola è rimodula-

ta nell'*incipit* «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra» (cfr. nota a CXCII 1); in parallelo: «sí vedrem ... | seder la donna nostra sopra l'erba» (nota a XXXIV 13; XXXVII 114), con il medesimo tono solenne, qui intonato all'«aspetto sacro» di Roma.

9. *'l suo ragionar*: il discorso del secondo pensiero (seconda quartina, vv. 6-8, cfr. XXXII 5-6). La rottura del verso «allora | m'agghiaccio dentro») accompagna strumentalmente l'interruzione delle facoltà vitali.

10. *m'agghiaccio dentro*: punto di rimando alla sestina *L'aere gravato*, LXVI 22-23, «senza 'l ghiaccio | dentro», cfr. XVII 9, nota a XX 8. *in guisa d'uom ch'ascolta*: tonalità dantesca del tipo «com'uom ch'ascolta» (*Inf.* IX 4), «A guisa d'uom che...» (*Purg.* IX 64); Castelvetro ricorda la situazione di *Purg.* XIV 67-68: «Com' a l'annunzio di dogliosi danni | si turba il viso di colui ch'ascolta».

11. *novella*: notizia. *di súbito*: tutt'a un tratto (probabile implicazione con LXVII 3). *l'accora*: lo trafigge al cuore (come in LXXXV 4, CCLXIV 16, CCLXXII 5, CCCXLIII 4), nel campo metaforico di *giostrare, combattere, vincere, dar la volta* (vv. 5, 14, 13, 12).

12. *il primo*: il pensiero della prima quartina, in opposizione binaria *il primo ... questo*, come al v. 5, *questo ... un altro*. *dà la volta*: fa dietro front, come nel sonetto VI 7; Dante, *E' m'incresce di me*, 21.

13. *qual*: quale dei due pensieri e *voluntates* (agostiniane) in conflitto tra loro, cfr. introduzione a CCLXIV; *Fam.* IV 1, 22; *Epyst.* I 14, 56-58.

14. *combattuto ànno*: in parallelo all'altro capo del verso «La voglia et la ragion combattuto ànno | sette et sette anni; et vincerà il migliore...» (CI 12-13). *pur*: soltanto. *volta*: in rima equivoca. Cfr. *Purg.* XXIII 70.

Ben sapeva io che natural consiglio,
Amor, contra di te già mai non valse,
tanti lacciuol', tante impromesse false,
tanto provato avea 'l tuo fiero artiglio.

Ma novamente, ond'io mi meraviglio
(dirò̀l, come persona a cui ne calse,
et che 'l notai là sopra l'acque salse,
tra la riva toscana et l'Elba et Giglio),

i' fuggia le tue mani, et per camino,
agitandom' i vènti e 'l ciel et l'onde,
m'andava sconosciuto et pellegrino:

quando ecco i tuoi ministri, i' non so donde,
per darmi a diveder ch'al suo destino
mal chi contrasta, et mal chi si nasconde.

Con questo colloquio con Amore, una specie di turbato resoconto d'una fuga impossibile, si chiude la sequenza di tre sonetti posti come *flash* del viaggio a Roma e paraggi del 1336-37, segnata in apertura dalla «sinistra riva» d'un mar Tirreno agitato come l'Io che scrive (LXVII). L'indicazione centrale «tra la riva toscana et l'Elba et Giglio» (v. 8) dà le coordinate geografiche dell'epifania di Amore, tanto piú denunciate quanto piú arcane, che il pellegrino-poeta in navigazione verso Civitavecchia *nota* (v. 7: riflesso condizionato di «quando I Amor mi spira, noto», *Purg.* XXIV 52-53), registrando poi l'avvenimento pieno di meraviglia e quasi tutto d'un fiato, come segnala la fluidità sintattica tra la seconda quartina e la sirma. La data di stesura del testo può essere dedotta, come già suggeriva il Cesareo, dalla facciata 9*r* degli scartafacci, tutta organizzata intorno a sintomi di discordanza e progetti di liberazione, a cominciare da un sonetto probabilmente ancora scritto ad Avignone («4. novembris .1336., reincepi hic scribere»): «et qui son servo, libertà sognando! » La successione dei sonetti nelle minute, numerati dall'autore A, B, C, è dunque: *Piú volte il dí mi fo vermiglio et fosco*, risposta extravagante ad un amico sconosciuto di Parigi, contenente il contrastante pensiero e l'ancipite volontà (come in LXVIII) di rifugiarsi nelle mani dell'amico, opposte a queste mani-artiglio di Amore, sulle rive della Senna, oppure di «tornarsi a l'aere tosco» come patria archetipica (Solerti, XVI); poi il sonetto *Perch'io t'abbia guardata di mençogna*, con altre sindromi di lacerazione, datato 'Capranica, 13 febbraio 1337' (cfr. introduzione a XLIX); infine, in terza posizione, questo sonetto del poeta «sconosciuto et pellegrino» furiosamente

raggiunto dagli infallibili *ministri* di Amore, accompagnato dall'indicazione «idem tempus» (Appel). I due ultimi sonetti della breve serie, scritti nello stesso tempo (febbraio 1337) e probabilmente nello stesso luogo (Capranica, la terra di Orso dell'Anguillara, da dove Giacomo Colonna in persona prelevò il poeta per accompagnarlo a Roma), furono comunque scelti insieme per far parte del cosiddetto 'Canzoniere' del 1342 (Wilkins, *The Making*, pp. 89-90), insomma d'un antico progetto organico e stilisticamente motivato del Libro *in fieri*.

Sonetto con lo stesso schema dei due che precedono, LXVII e LXVIII.

1. *Ben sapeva io*: indicazione della consapevolezza piena, qui della forza di Amore, come della forza della Morte nell'*incipit* del sonetto CI, «Lasso, *ben so* che dolorose prede...»; *Purg.* XIII 76. Postposizione del pronome soggetto per la *lex* Mussafia. *natural consiglio*: umano accorgimento (Leopardi, Chiòrboli, Ponchiroli), o forse difesa naturale, secondo quell'istinto di conservazione descritto in piú luoghi, «perché natural-mente s'aita | contra la morte ogni animal terreno» (XLVII 3-4).

2. *contra ... non valse*: non ebbe mai potere contro di te, cfr. XXIII 36-37.

3-4. *tanti lacciuol' ... artiglio*: negli scartafacci la primitiva lezione «che pur a [*prima* per] força, o per promesse false, | provar conviensi or l'uno or l'altro artiglio»; cioè: è necessario sperimentare l'*artiglio* vicendevole della forza e delle false promesse; la lezione d'arrivo (scritta in un passaggio non documentato), splendido guadagno sulla precedente soluzione logico-prosastica e tutta detta, dà lo stesso messaggio mediante zeugma, complicato dalla pseudo-coordinazione di *tanti ... tante ... tanto*: tanto avevo sperimentato la tua presa potente (*fiero artiglio*), che si manifesta nel tendere tanti lacci insidiosi e nel fare tante false promesse. Per i *lacciuol(i)*, salmistici *laquei* di prigionia in forma ipocoristica, cfr. CCXIV 10, nota a CCCLX 51 («mille lacciuoli in ogni parte tesi»), LV 15 e LIX 4. Guittoniani gli artigli d'Amore «sí cum astor che l'algelletto piglia» (*La sovraditta morte*); Panuccio del Bagno, *Piggiore stimo*, 2: «ov'Amor fier d'artiglio»; Monte Andrea, *Di ciò che prendi*, 5-6: «c'Amor m'à preso nel tutto a consumare, | e dentro, ne lo cor, tenmi l'artilglio» (Santagata).

5. *Ma*: oppone all'esperienza del fiero artiglio di Amore descritta nella prima quartina un'ulteriore esperienza che suscita turbamento (*ond'io mi meraviglio*). *novamente*: ultimamente, pur dianzi, cfr. XXVIII 7, XCII 11.

6. *diròl ... calse*: esporrò il fatto come persona direttamente colpita e coinvolta (per *calse* cfr. XXVIII 34, nonché CCCXXXV 6, nella stessa posizione e in rima con *false*). Tutta la seconda quartina prepara l'avvenimento turbativo evocato nelle terzine.

7. *et che 'l notai*: e del quale presi nota; forse c'è un legame tra questo fatto e il *raptus* del sonetto LXVII, potendo la *riva toscana* del v. 8 completare il messaggio della *sinistra riva* del mar Tirreno di LXVII 1. *là sopra l'acque salse*: in quel punto lontano sul mare; le stesse *onde salse* di XXVIII 32 e della frottola attribuibile a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, 46.

8. *et Giglio*: notabile l'assenza di articolo davanti al nome della seconda isola dell'arcipelago toscano; il postillatore del Casanatense 924 registra in margine «l'Elba *e 'l* Giglio» (ma anche nelle minute *et giglio*). Si veda nell'*Africa* l'ultima navigazione di Magone in quel tratto di mare che va da Genova alle foci del Tevere, con la descrizione delle coste e delle isole: «Hanc oculis digitisque notant, propiusque patescunt | Etrurieque latus spatioque brevissima Gorgon | Ilvaque nobilior rigidisque Capraria saxis | insula; tum niveo predives marmore retro | linquitur ad levam Gilium...» (VI 871-75).

9. *i' fuggia*: punto d'implicazione tematica e verbale col sonetto che precede, «Perché fuggendo vai?», LXVIII 6. In parallelo: «ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi», XCIII 8 (parole di Amore all'amante), cfr. note a CCCLX 55 e CCCLXIII 9. *le tue mani*: lo stesso «artiglio» del v. 4, qui visto antropomorficamente nella prospettiva della fuga. *per camino*: da collegare a *m'andava* del v. 11 (andavo viaggiando, viaggiavo tutto chiuso in me stesso).

10. *agitandom(i)*: spingendomi impetuosamente, con significato affine ad *aitandomi* della prima stesura degli scartafacci (la lezione *aitandomi* è per Appel l'unica possibile, per Romanò un *lapsus calami*, come già per il Mestica, in forma dubitativa). *'l ciel*: «le stelle che inducono tempeste» (Castelvetro). *l'onde*: la stessa parola in rima di LXVII 2, come segnale di continuità emotiva dei due testi montati in sequenza omogenea.

11. *m'andava*: verbo medio d'intensa partecipazione del soggetto all'azione, come in III 6. *sconosciuto*: come chi «si nasconde» agli altri e a se stesso (v. 14). *pellegrino*: qui forse nel senso «largo» indicato da Dante, «in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria» (*Vita Nuova* XL 6-7), anche se il poeta pellegrinante sembra orientato verso l'aspetto sacro di Roma, LXVIII (Moschetti, cfr. introduzione a XVI).

12. *i tuoi ministri*: i segretari del sovrano Amore che esercita il suo «artiglio». *i' non so*: formula di smarrimento che si oppone alla certezza iniziale (*Ben sapeva io*). *donde*: venuti da dove.

13. *per darmi a diveder*: per darmi a intendere, per farmi capire. La calcata allitterazione del verso, *darmi ... diveder ... destino*, immersa nella preziosità grammaticale dell'*explicit* portatore del tema, muove da *donde* del v. 12. Il tema del *destino* (piú quello di natura del v. 1) rinvia al sonetto LXIV, vicino nello spazio del *Canzoniere* e certo nel tempo di confezione.

14. *mal ... mal*: «mal fa» (Leopardi e seguenti); ma il verbo sottinteso è piuttosto *va*, su *andare* del v. 11, cfr. XXVII 10, LXV 8. Zeugma in chiusura che si somma alla prolessi di *al suo destino* rispetto ai verbi *contrasta* e *si nasconde*. *contrasta*: equivalente al *far difesa* del sonetto che comincia «L'alto signor dinanzi a cui non vale | nasconder né fuggir, né far difesa» (nota a CCXLI 2). *nasconde*: altro richiamo alla parola in rima *asconde* di LXVII 7.

Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi
la speme, ch'è tradita omai piú volte:
che se non è chi con pietà m'ascolte,
perché sparger al ciel sí spessi preghi?
Ma s'egli aven ch'anchor non mi si nieghi
finir anzi 'l mio fine
queste voci meschine,
non gravi al mio signor perch'io il ripreghi
di dir libero un dí tra l'erba e i fiori:
Drez et rayson es qu'ieu ciant e·m demori.

Ragion è ben ch'alcuna volta io canti,
però ch'ò sospirato sí gran tempo
che mai non incomincio assai per tempo
per adequar col riso i dolor' tanti.
Et s'io potesse far ch'agli occhi santi
porgesse alcun dilecto
qualche dolce mio detto,
o me beato sopra gli altri amanti!
Ma piú, quand'io dirò senza mentire:
Donna mi priegha, per ch'io voglio dire.

Vaghi pensier' che cosí passo passo
scorto m'avete a ragionar tant'alto,
vedete che madonna à 'l cor di smalto,
sí forte, ch'io per me dentro nol passo.
Ella non degna di mirar sí basso
che di nostre parole
curi, ché 'l ciel non vòle
al qual pur contrastando i' son già lasso:
onde, come nel cor m'induro e 'naspro,
cosí nel mio parlar voglio esser aspro.

Che parlo? o dove sono? et chi m'inganna,
altri ch'io stesso e 'l desïar soverchio?
Già s'i' trascorro il ciel di cerchio in cerchio,
nessun pianeta a pianger mi condanna.

Se mortal velo il mio veder appanna,
che colpa è de le stelle,
o de le cose belle?
Meco si sta chi dí et notte m'affanna,
poi che del suo piacer mi fe' gir grave
la dolce vista e 'l bel guardo soave.

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
uscîr buone de man del mastro eterno;
ma me, che cosí adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
et s'al vero splendor già mai ritorno,
l'occhio non pò star fermo,
cosí l'à fatto infermo
pur la sua propria colpa, et non quel giorno
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
nel dolce tempo de la prima etade.

Canzone 'a citazioni', dove ciascuna delle cinque stanze è sigillata dall'*incipit* d'un modello memoriale, a cominciare dal verso-titolo d'un trovatore in lingua d'oc come macchia introduttiva d'un testo per sua natura meticciato. I 'padri' ammessi nel ristretto paradiso poetico, in serie cronologica, sono: Arnaut Daniel, o qualcuno che assomiglia a lui e che Petrarca identifica con il maestro d'un «dir strano e bello» (Appel è stato l'ultimo difensore della paternità arnaldina della canzone citata in chiusura della prima stanza *Razo e dreyt*, che il canzoniere provenzale C attribuisce a Guilhem de Saint-Gregori; un tardo *pastiche* pseudo-danielino per Perugi); poi Guido Cavalcanti, selezionato con la grande canzone teorica *Donna me prega*, citata anche da Dante nel *De vulgari* (II XII 3 e 8; strofe II); Dante, con la canzone 'petrosa' *Cosí nel mio parlar*, la prima raccolta dal Boccaccio (III); Cino da Pistoia, con la canzone di lontananza *La dolce vista* (IV); l'ultima citazione è l'autocitazione della canzone *Nel dolce tempo* (XXIII), intarsiata come testo lontano dove il poeta si riconosce e da dove comincia a fluire la memoria poetica di se stesso. La compresenza attiva delle suggestioni del passato è *in re ipsa* garantita dalla continuità formale delle stanze, che sono prevalentemente *capfinidas*, ma secondo un legame occulto, anomalo e quasi metalinguistico, estratto com'è dalla stessa polpa degli *auctores* citati. Cosí *qu'ieu ciant* dello Pseudo-Arnaldo è ripreso nella stanza successiva con *ch(e) ... io canti* nel tessuto d'una traduzione letterale, alla maniera dei glossatori plurilingui (strofe I e II); similmente la tessera proveniente da *Cosí nel mio parlar* produce di scatto la dolente parodia «Che *parlo*? o dove sono?», con mista memoria del delirio di Didone (strofe III e IV; *Aen.* IV 595); su questa certezza formale anche il tematico *dire* di Cavalcanti, anticipato da fitta *replicatio* (v. 9, 17, 19), trova eco nel verbo sinonimico *ragionar* della strofe che segue (II e III), arrestandosi significativamente il congegno a cavallo delle due ultime stanze. Di fatto le cinque citazioni, cinque formule di speranza nella forza della parola poetica, funzionano scalarmente. Le prime due, quasi sospese tra virgolette, riguar-

dano l'essenza e la necessità del *dire* poetico; le altre tre, che intrecciano profondi legami sintattici con l'ordito soprastante (basterà pensare alla sovrana familiarità, nonché intelligenza critica, con la quale è rivoltata la correlazione dantesca «*Cosí* nel mio parlar ... | *com'è* ne li atti...» in «*come* nel cor ... | *cosí* nel mio parlar...», vv. 29-30), riguardano il modo del *dire*, o *cantare* o *parlare*, che nella serie aggettivale è allusivamente ora *aspro* (v. 30) ora *dolce* (vv. 40 e 50). La terza stanza di Dante, con la compresenza delle parole tematiche *parlar* e *aspro*, funge da cerniera, restando melodicamente isolato il duetto Cino-Francesco (i due prelievi finali si macerano nell'assonanza di *soave* con *etade*, cosí come i primi due nella consonanza *-ori*, *-ire*), armonizzato su una tonalità 'dolce', che è uno dei due aspetti del «vario stile». Evocando i suoi *auctores* volgari, prima di chiudere in bellezza citando se stesso, Petrarca chiama i padri e i fratelli nell'arte del dire, certo, tenuti insieme dal *fil rouge* del loro rango tra i poeti d'amore. Tuttavia non si spiegherebbe fino in fondo come mai nell'ultima stanza si parli d'un «vero splendor» che l'occhio *infermo* e non *fermo* è inabile a sostenere, abbagliato com'è dalla dolce *lux corporalis* delle cose belle create nello spazio e nel tempo («il bel che mi si mostra intorno», v. 44), appannato dal mortale *velo* della carne, secondo l'anticipo immesso nella stanza di Cino (vv. 35-37), se l'autore non volesse coinvolgere tutti in una ardente quanto dissimulata *inquisitio veritatis*; e infatti sapientemente macera tutti i poeti dentro di sé mediante citazioni e traduzioni interne, parole nuove su parole antiche, lui intrecciato con tutti quanti, come Agostino prima con Cicerone e poi con l'apostolo Paolo, tutti 'ciechi amatori' (*Conf.* X XXXIV 52) con *infirmi oculi* (cfr. introduzione a XIX) avviati *passo passo*, *gradatim* o *gradibus* (Agostino in piú luoghi), su un tortuoso e non mai concluso *iter ad sapientiam*; un viaggio della mente che sembra subire un'accelerazione nella strofe centrale di Dante, che nel finale della *Vita Nuova* (*Oltre la spera*, v. 7; XLI) già parla d'un *fulgor* abbagliante e d'uno «splendore» incomprensibile alle menti: «Vaghi pensier' che cosí passo passo | scorto m'avete a ragionar tant'alto, | vedete che madonna à 'l cor di smalto...» (vv. 21-23).

In termini di cronologia relativa la canzone *Lasso me* è certo posteriore a *Nel dolce tempo* in ragione della stessa citazione; ma non necessariamente posteriore alla redazione del 1350-51, allorquando il poeta rimette sul tavolino un po' di vecchie schede programmando una 'forma' di *Canzoniere*. Quest'ipotesi di Santagata, che tende a livellare tutto l'impatto con Arnaut all'epoca tangibile del sonetto *Aspro core* (CCLXV, datato 1350 in una postilla dell'apografo Casanatense 924), non ha il conforto dei documenti, contrastando altresí con l'esperienza precoce della forma-sestina (XXII, XXX) e di forme metriche implicate con gli archetipi danielini (XXIX). Nelle postille degli scartafacci Petrarca non solo scrive che *Nel dolce tempo* è una delle sue prime invenzioni (e di riflesso la prima canzone dei *Fragmenta*), ma avverte altresí che quanto è trascritto e limato nelle minute proviene «ex aliis papiris», cioè proviene «post multos annos» da carte piú antiche (c. 11*v*, cfr. introduzione a XXIII). In aggiunta è da notare che sulla facciata 11*r* è registrato piú d'un tentativo per far saltare il sintagma 'petroso' *per tempo*, che nella stesura primitiva dava una rima identica con *tempo* nello stile della canzone dantesca *Io son venuto*, nonché della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben* (vv. 47-48). Ora, se c'è una ragione al cambiamento che poi diverrà operante nella redazione d'arrivo, questa non sarà da cercare nel rapporto sempre attivo Petrarca - Dante lirico (la rima di *tempo* con *per tempo* è anche in Cino per l'appunto nel 'pianto' *Oïmè lasso*), ma nell'intreccio cronologico tra *Nel dolce tempo* e questa canzone, che nella seconda stanza porta quel medesimo rintocco (vv. 12-13), con un ricordo di Dante in funzionale anticipo sulla vera citazione

della terza stanza. Il sentimento d'una «crebra repetitio» tra due testi in circuito mette sull'avviso che, all'epoca tarda del rimaneggiamento di *Nel dolce tempo*, la canzone *Lasso me*, seconda nata, era già arrivata ad uno stadio redazionale sufficientemente definitivo. Cosí sembra non perdere attendibilità la valutazione cronologica di Appel, che appone alla canzone il cartellino 'Valchiusa, 1337-40' nel quadro d'un preludio alle tre contigue *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII), «quasi preambolo de le tre seguenti» (Daniello), intrecciate infatti sul tema d'un *dulce lumen* (sapienziale) e di quel *velo* (paolino) davanti agli occhi che impedisce di vedere il vero (LXXII 2, 55-58); il termine *a quo* è comunque da fissare nella fine del 1336, data della morte di Cino da Pistoia (25 dicembre), posto nell'olimpo dei poeti passati, vivo soltanto nella memoria del poeta che scrive e non a caso compianto nel sonetto *Piangete, donne* (XCII).

Quanto all'eziologia metrica è stato indicato il 'barbarico' modello dei versi *cum auctoritate* di Gautier de Châtillon (Velli, *Poesia latina*, p. 305), filtrato dal trovatore oitanico Gilles de Vieux-Maisons (*Se par mon chant me dëusse aligier*), che liricizza il genere goliardico e fissa la legge che l'*auctoritas* sia un verso-titolo, influenzando la canzone *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* del monaco catalano Jofre de Foixà: gli unici due esempi romanzi di *chansons à citations*, come ha mostrato István Frank. Petrarca per altro innova eliminando salomonicamente il congedo, forse sulla traccia degli archetipi dell'innografia ambrosiana, tenuti in vita all'epoca dal cardinale Jacopo Caetani Stefaneschi, amico dei Colonna (Perugi). Innova soprattutto nell'ultima stanza dell'autocitazione, ritornando a Virgilio; il quale con geniale semplicità cita un suo verso-titolo a chiusura non solo di componimento o di libro, ma di un'intera vicenda poetica giovanile, quando sigilla le *Georgiche* evocando il primo verso della prima Ecloga, «Tytire, te patulae cecini sub tegmine fagi», come indubbiamente fa qui Petrarca, richiamando quel *dolce tempo* dal quale comincia la sua frammentata storia di poeta d'amore.

Canzone di cinque stanze senza congedo, formate da dieci versi misti di endecasillabi e settenari; lo schema della stanza è ABBA, AccADD, con rima della fronte che attraverso la chiave passa alla sirma, affine a quello dantesco della canzone *Donne ch'avete*, con cinque stanze dove l'ultima funge da congedo, ABBC ABBC, CDD CEE.

BIBLIOGRAFIA: Neri, *Canzone di quattro rime*, pp. 305-9; Appel, *Petrarka und Arnaut*, pp. 212-35; Frank, *La chanson «Lasso me»*, pp. 259-68; Possiedi, *Petrarca petroso*, pp. 523-45; Santagata, *Il giovane Petrarca*, pp. 29-56; Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, pp. 230-50; Id., *Scritti recenti*, pp. 369-84; Caputo, *Cogitans fingo*, pp. 119-48; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 157-211.

[I]. 1-2. *Lasso me*: oimè, cfr. LXV 1. *i' non so*: sintagma di smarrimento implicato con la fine del sonetto che precede, LXIX 12. *pieghi* | *la speme*: io volga, tenda la speranza, quasi come corda d'un arco (per Chiòrboli *speme* è soggetto, «come personificata»; poi Fenzi, Dotti). Allitterazione (figura dominante di tutta la canzone) *parte pieghi*, ripresa da *pietà* (v. 3) e gioco paronomastico degli esponenti *pieghi* e *preghi*, v. 4. La *speme*, in soluzione *enjambante*, dà il via ad altra serie allitterante, *sparger* ... *spessi*. *tradita*: da «tante impromesse false» di Amore (LXIX 3).

3. *chi* ... *m'ascolte*: chi mi ascolti benevolmente; s'intende Amore, l'Amore-donna, cfr. v. 38; LXXVIII 10, CCCXLIII 10-11.

4. *spessi*: fitti, reiterati, con l'abbondanza relativa al verbo *sparger*; cfr. CCLXXX 5. *preghi*: quelle insistenti preghiere che anticipano la citazione cavalcantiana della seconda stanza, «Donna mi priega...».

5. *s'egli aven*: se capita (*egli*, al solito, è pronome soggetto impersonale).

6. *fine*: la fine, la morte, in gioco etimologico con *finir*.

7. *voci meschine*: parole (in rima) dogliose, piene d'infelicità, come il «meschino | corpo» di CXXVI 17-18; cfr. LXI 9, CCXCIII 2.

8. *non gravi*: non sia di peso, in sottile antitesi alla pesantezza di «queste voci meschine» senza slancio per sollevarsi; *Inf.* XIII 56-57. *al mio signor*: Amore. La ricca tessitura fonica della prima stanza è impreziosita dal rintocco interno di *signor* con *anchor* del v. 5, ripreso circolarmente da *splendor* dell'ultima stanza (v. 45), sempre alla scadenza del primo emistichio settenario. *il ripreghi*: lo preghi ancora una volta, dopo gli «spessi preghi» di prima (v. 4), in rima derivativa.

9. *dir*: il dire della poesia, che anticipa il 'cantare', il *dire* e il *parlar* delle tre citazioni che seguono, v. 10, 20 e 30. *un dí*: un giorno miracoloso, come suggerisce contestualmente la sestina *L'aere gravato* («ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio | dentro ... | Ma non fuggío già mai nebbia per vènti, | come quel dí...», LXVI 22-23, 37-38), *libero* dall'angoscia, «scarco ... da le passioni» (Daniello). Come in LXVI 22 *dí* crea allitterazione: *di dir ... dí*, poi, nel tessuto altrui, *Drez ... demori*. *tra l'erba e i fiori*: stilema della 'primavera' dell'amante, cfr. CXXI 5, nota a CCCXXIII 61; *Tr. Cup.* I 90: «Cleopatra legò tra' fiori e l'erba», su movenza dantesca (*Purg.* XXIV 147).

10. *Drez ... demori*: è giusto che io canti e mi rallegri; *incipit* della canzone dello Pseudo-Arnaldo, riproposto in variazione italiana ad attacco della seconda stanza.

[II]. 11. *Ragion è ben*: è ben giusto, a parziale traduzione del verso occitanico, dove l'avverbio rafforzativo *ben* rende probabilmente la dittologia sinonimica di partenza *Drez et rayson*; il messaggio di *e·m demori* (mi rallegri, gioisca, col significato del verbo medio conservato dal provenzale moderno *demurà*) è dato, con traduzione dilazionata, dal segmento *adequar col riso* del v. 14. Anche qui Petrarca pone la parola poetica come consolatoria (canto = *riso*, gioia), contrapposta ai sospiri e ai «dolor' tanti» (vv. 12-14); lo stesso tema all'inizio della canzone *Nel dolce tempo*, altra faccia della medesima 'autobiografia' intellettuale: «perché cantando il duol si disacerba, | canterò...» (XXIII 4-5). Per l'attacco di *cobla* si cita Giraut de Bornelh, *La flors del verjan*, 16-17: «Be dei chantar plus soven! | Donc drechs es qu'eu chan» e Chiaro Davanzati, *Or vo' cantar*, 17: «Dunqua, s'io canto, ben aggio ragione» (Santagata).

12-14. *ò sospirato ... dolor' tanti*: ho sospirato cosí a lungo che, (se cominciassi ora a cantare), non comincerei mai abbastanza presto per pareggiare con la gioia del canto i tanti dolori. Il presente *incomincio* è sincronico ad *alcuna volta* del v. 11, che è la volta di questo momento. Il verbo *adequar* impone il rinvio a uno dei temi danteschi della canzone *Cosí nel mio parlar*, 20-21: «e 'l peso che m'affonda | è tal che non potrebbe adequar rima». Per il sintagma *gran tempo*, cfr. anche XXXIX 4, LXXX 13, CXIX 39 (ma fuori rima); *per tempo*, in rima con *tempo*, anche in LXXXVI 13 e CLXXV 11.

15. *occhi santi*: come quelli di Beatrice (*Purg.* XXXI 133, *Par.* XVIII 9) e di Piccarda (*Par.* III 24), che appunto sorride; le stesse «luci sante» di CVIII 3 e CCCL 14, annunciatrici delle «luci beate et liete» e delle «faville, angeliche, beatrici» alle quali sono singolarmente dedicate le tre *cantilene oculorum* (LXXI 57, LXXII 37, LXXIII 67-69).

16. *alcun dilecto*: qualche gioia, tale da giustificare la dedica delle tre canzoni degli occhi seguenti nel Libro, LXXI-LXXIII.

17. *dolce mio detto*: dolce rima d'amore, come «Li dolci detti vostri» (Castelvetro) assunti da Dante ad indicazione dello stile del Guinizzelli e degli altri

maggiori (*Purg.* XXVI 112), compresi i «dolci detti» di Cino da Pistoia in chiusura del sonetto dantesco a lui indirizzato *Io mi credea*, cfr. nota a XXVI 10. Con *detti* inizia l'*adnominatio* che gravita sul verbo della citazione, *dirò* ... *dire* (in serie poi allitterante con *dilecto*, 14): cosí, su un piano grammaticale, sono messi a contatto Guinizzelli e Cavalcanti entro il quadro di «queste nostre rime» amorose del dolce stile.

19. *Ma piú*: ma piú beato.

20. *priegha*: la parola di Cavalcanti è in circuito con *preghi* e *ripreghi* della prima stanza (vv. 4 e 8), ribaltando la situazione; cfr. nota al v. 35.

[III]. 21. *Vaghi*: vaganti, erranti di memoria in memoria poetica, di suggestione in suggestione; cfr. nota a LXII 13, CLXI 1, CLXIX 1 («un vago penser che me desvia»), CCLXXIV 13 (ancora «vaghi pensier'»), cfr. variante registrata per XXIII 141. *passo passo*: gradatamente, come in LXV 3.

22. *scorto*: scortato, guidato (participio forte); CXXXIX 10, CXLII 21. *ragionar tant'alto*: parlare di cose poste tanto in alto, irraggiungibili, come sono quelle emblematizzate dalle due citazioni delle due strofe precedenti (cioè il poter cantare in stato di fioritura amòrosa e, in crescendo, che madonna lo preghi di «dolci rime» d'amore). Con la terza strofe comincia il controcanto alle prime due.

23. *'l cor di smalto*: il cuore di pietra, *cor lapideum* delle Scritture sacre, *Ez* XXXVI 26; *smalto* è lemma 'petroso' (*Io son venuto*, 59) che stilisticamente prepara la citazione dantesca in sede finale di stanza; fin da qui la durezza d'un cuore di pietra chiama la durezza della forma, secondo l'equazione iniziale della canzone «Cosí nel mio parlar voglio esser aspro | com'è ne li atti questa bella petra». Richiamo interno all'*adamantino smalto* (il cuore del non-amante) nella canzone *Nel dolce tempo*, per cui cfr. nota a XXIII 25; XXXIX 8, CCXIII 9.

24. *sí forte, ch'io*: cosí duro che... Altra suggestione proveniente dal tessuto sintattico di *Cosí nel mio parlar*, 48-49: «Elli mi fiede sotto il braccio manco | *sí forte* che...», cfr. nota a XXIX 4-5. *io per me* ... *nol passo*: «Io quanto a me, cioè, non so degli altri, ma certamente io non ho forza di penetrarlo» (Leopardi), con formula che arriva fino a Montale, «Io, per me, amo le strade...» (*I limoni*), cfr. LXXI 104. Rima equivoca di *passo* verbo col v. 21, assonante con B e D.

25. *degna*: si degna. *mirar sí basso*: la stessa soluzione nella medesima situazione del sonetto *Mille fiate*, «ma voi non piace | mirar sí basso colla mente altera» (cfr. nota a XXI 4), sempre in opposizione a un *tant'alto*, qui v. 22, là nell'accostamento col sonetto che precede (XX 11).

26. *nostre*: le parole (poetiche) appartengono simultaneamente all'Io e ai suoi pensieri, come nella situazione di XXXII 5-8. Rottura sintattica dei vv. 26-27 che accentua la velocità del settenario.

27. *'l ciel*: è il tema del destino del sonetto che precede (LXIX 13 e LXIV 12); cfr. CCLXX 94.

28. *al qual* ... *già lasso*: «contro il quale persistendo a oppormi, tutte ho consumato già le mie forze» (Chiòrboli). Punto di raccordo col vicino sonetto «*Io son già stanco* di pensar sí come | i miei pensier' in voi stanchi non sono» (LXXIV 1-2), il quale a sua volta riprende la soluzione finale dell'ultima *cantilena oculorum*: «i' sento già stancar la penna | ... | ma non di parlar meco i pensier' mei» (LXXIII 91-93).

29. *nel cor m'induro e 'naspro*: divento duro e aspro dentro di me; su immagine del profeta Isaia: «Quare errare nos fecisti ... indurasti cor nostrum ne timeremus te?» (LXIII 17). L'oscillazione *nel cor* ... *nel mio parlar* accompagna quella di *come* ... *cosí*, con rilevante coniazione dei due verbi medi come correlativi al *duro* e *Aspro core* della donna (CCLXV 1, 12); cfr. LXV 7, CXXVIII 12;

Tr. Cup. II 179: «Scilla indurarse in petra aspra ed alpestra». Ricordo di questa coppia verbale in Michelangelo: «quante piú inaspri e 'nduri, | a piú virtú l'alma consigli e sproni» (l'amante ad Amore, quindi in situazione rovesciata, nel madrigale *Non mi posso tener*, 4-5).

[IV]. 31. *Che parlo? o dove sono?*: ricordo del delirio di Didone, «Quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?» (*Aen.* IV 595; Daniello), citato all'inizio della lettera *Sen.* III 1; cosí in *Fam.* VII 12, 21: «quid loquor, aut ubi sum? Mortalia mortalis tam graviter fleo...» Memoria forse incrociata con l'affondo agostiniano dell'*homo interior*: «Quid autem ista loquor? Non enim tempus quaerendi nunc est, sed confitendi tibi...» (*Conf.* IV v 10).

32. *io stesso e 'l desïar*: tema dell'inganno soggettivo comune col sonetto LVI 1-2, «Se col cieco *desir* che 'l cor distrugge | ... no m'inganno io stesso». *soverchio*: eccessivo.

33. *Già*: in posizione prolettica, rafforzativo della negazione che segue. *trascorro ... cerchio*: percorro i cieli mentalmente di giro in giro, di spera in spera.

34. *pianeta*: influsso astrale, secondo le teorie degli astrologi, deprecati anche in *Fam.* III 8, 8, citando il libro *De diversis quaestionibus octoginta tribus* di Agostino: «volentes actus nostros corporibus celestibus subedere et nos vendere stellis ipsumque precium quo vendunt, a nobis accipere». *mi condanna*: come in CCLII 8, «o li condanni a sempiterno pianto».

35. *mortal velo*: il corpo, il *velamen* paolino che fa schermo alla vista dell'anima («velamen id est carnem», *Hebr.* X 19-22); cfr. LXXVII 11, CXXII 8, CCLXIV 114, CCLXVIII 38, CCLXXVII 12, CCCXIII 12, CCCXXXI 56, con altre varianti sul tema. *il mio veder*: quello che Agostino chiama *oculus carnis* o *visus carneus*. Il lemma *veder* anticipa *vista* della citazione ciniana, cosí come nella strofe precedente le *parole* del v. 26 preparano il *parlar* dell'*incipit* di Dante, cfr. nota al v. 20.

36-37. *che colpa ... belle*: tema agostiniano delle *Confessioni*, contro i matematici-astrologi che dicono «"De caelo tibi est inevitabilis causa peccandi" et "Venus hoc fecit aut Saturnus aut Mars", scilicet ut homo sine culpa sit, caro et sanguis et superba putredo, culpandus sit autem caeli ac siderum creator et ordinator» (*Conf.* IV III 4). *cose belle*: gli astri del cielo, con formula dantesca, *Inf.* I 40, XXXIV 137-38 (ma per Carducci, su Tassoni, «Intende ancora delle proprie bellezze di Laura»; cosí anche Chiòrboli).

38. *Meco*: dentro di me (ma come complemento di compagnia); cosí nella canzone CXXVII 96: «Et cosí meco stassi...». *si sta*: medio. *chi*: colei che è radice dell'affanno, con pronome indeterminato conforme all'ambiguo *chi* dell'Amore-donna, v. 3. *dí et notte*: formula dell'invariabile affanno *die ac nocte*, cfr. XXXVII 64, XLVII 7, L 12, LIII 24, LXXII 58, nota a LXXIV 8.

39. *poi che*: dal momento in cui. *del suo piacer*: con la loro bellezza (*suo* è riferito sia a *vista* che a *guardo* della citazione), come «del costui piacer» dantesco (*Inf.* V 104). *mi fe' gir grave*: cioè appesantito, pieno fino all'oppressione, con *grave* «contrapposto, o quasi, a *piacer*» (Ponchiroli) e comunque in circuito con la «grave vita» di LXXI 38 e con *non gravi* del v. 8. Il segmento è un rintocco interno alla stessa citazione della canzone di Cino: «La dolce vista e 'l bel guardo soave | ... *mi fa parer sí grave* | la vita mia»; sarà da notare che anche nell'*auctoritas* il verbo *fa* è singolare con doppio soggetto, come qui *fe'*, con lo stesso doppio soggetto della citazione.

40. *la dolce vista*: è stilema ciniano anche fuori dell'*incipit* evocato (nelle canzoni *Quando pur veggio*, v. 3, e *L'alta speranza*, v. 52). Il *bel guardo soave* di Cino ha risposta anche nel *dolce sguardo* di CLXXXIII 1, note a CCLIII 1, CCLXXIII 5.

[V]. 41. *adorno*: adornato. In parallelo: «benedetto il giorno | ch'à di voi il mondo adorno» (CXIX 81-82); qui è ripreso il tema della bellezza della stanza precedente, causa della debolezza (*colpa*) dell'amante.

42. *uscîr buone de man ... eterno*: tema del *Liber Genesis* I 31: «Viditque Deus [*mastro eterno*, come in *Par.* X 11] cuncta quae fecerat, et erant valde bona» (Vellutello), poi intensamente agostiniano; *De civitate Dei* XV 22 (Rico, *Vida u obra*, p. 296); *Conf.* VII v 7: «Sic creaturam tuam finitam te infinito plenam putabam et dicebam: Ecce deus et ecce quae creavit deus, et bonus deus atque his validissime longissimeque praestantior; sed tamen bonus bona creavit...»; anche VII XII 1, con richiamo a *Gn* I 31. Qui una probabile allusione verbale alla situazione di *Purg.* XVI 85-90: «*Esce di mano* a lui che la vagheggia | prima che sia, a guisa di fanciulla | ... | l'anima semplicetta che sa nulla, | salvo che, mossa da lieto fattore, | volontier *torna* [cfr. v. 45] a ciò che la trastulla» (Castelvetro).

43. *me*: complemento oggetto prolettico. *adentro*: nella profondità delle «bellezze etterne» che Dio mostra (*Purg.* XIV 148-51), contrapposto a *intorno* della pur splendida superficie percepita dall'*oculus exterior*, v. 44.

44. *abbaglia*: nello stesso campo semantico di *appanna* della quarta strofe (v. 35), con aumento di effetto visivo, sottolineato dalla forte allitterazione; cfr. CXXVII 48, CCXXI 7. *il bel*: l'abbagliante bellezza delle *res mortales*; così Agostino, *Conf.* X XXXIV 51: «Pulchras formas et varias ... amant oculi. Non teneant haec animam meam; teneat eam deus, qui fecit haec bona quidem valde, sed ipse est bonum meum, non haec».

45. *vero splendor*: a restituzione dell'agostiniano *veritatis fulgor* (*Sol.* I XII 21), che l'occhio *infirmus* non può sostenere.

46. *l'occhio non pò star fermo*: non può fissare quella luce splendente, quel *vero splendor* insostenibile per un occhio debole e impuro; così nel passo parallelo della canzone *Tacer non posso*: «Sí chiaro à 'l volto di celesti rai, | che vostra vista in lui non pò fermarse» (nota a CCCXXV 99-100, XXXVII 108). Tema di Agostino, *Sol.* I VII 14: «nisi ingenti amore oculum infixerit, nec ab aspiciendo uspiam declinaverit, manere in illa beatissima visione non poterit». Anche Dante descrive la debolezza dello sguardo umano davanti al «vero splendor» della creazione: «Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira, | mostrandovi le sue bellezze etterne, | e *l'occhio vostro* pur a terra mira» (*Purg.* XIV 148-50); così l'occhio è un puro punto di fuga.

47. *inferno*: l'*oculus infirmus* di Agostino, debole, non sano, incapace di sostenere la luce, «oculum illum infirmum» del *De doctrina christiana* I XII 11, cfr. nota a XIX 12, CCXXXIII 4. Ricercata rima derivativa con *fermo*.

48. *pur*: soltanto. *la sua propria colpa*: elemento che prelude all'interiorizzazione del dissidio, esposto nel sonetto LXVIII, come peccato dell'uomo, non colpa di Amore. Tema paolino, *Rom* VII 17: «Nunc autem iam non ego operor illud, sed quod habitat in me peccatum» (Martinelli, *San Paolo*, p. 95). *quel giorno*: il giorno dell'amore e del primo incontro (tema anche della canzone di Cino *La dolce vista* citata nella penultima stanza), cfr. III 1, LXI 1, LXVI, 38; *Tr. Cup.* I 1-2.

49. *volsi inver'*: mi volsi verso. *angelica beltade*: quindi bellezza terrena che è messaggera della *vera Pulchritudo* delle *res immortales*. Aggettivo che anticipa le faville-occhi «angeliche, beatrici» della seconda *cantilena oculorum*, LXXII 37, cfr. XXXVII 92, LXIII 7.

50. *etade*: rima ricca con *beltade*, come nell'*incipit* della canzone XXIII con *libertade*, v. 5.

Perché la vita è breve,
et l'ingegno paventa a l'alta impresa,
né di lui né di lei molto mi fido;
ma spero che sia intesa
là dov'io bramo, et là dove esser deve,
la doglia mia la qual tacendo i' grido.
Occhi leggiadri dove Amor fa nido,
a voi rivolgo il mio debile stile,
pigro da sé, ma 'l gran piacer lo sprona;
et chi di voi ragiona
tien dal soggetto un habito gentile,
che con l'ale amorose
levando il parte d'ogni pensier vile.
Con queste alzato vengo a dire or cose
ch'ò portate nel cor gran tempo ascose.

Non perch'io non m'aveggia
quanto mia laude è 'ngiurïosa a voi:
ma contrastar non posso al gran desio,
lo quale è 'n me da poi
ch'i' vidi quel che pensier non pareggia,
non che l'avagli altrui parlar o mio.
Principio del mio dolce stato rio,
altri che voi so ben che non m'intende.
Quando agli ardenti rai neve divegno,
vostro gentile sdegno
forse ch'allor mia indignitate offende.
Oh, se questa temenza
non temprasse l'arsura che m'incende,
beato venir men! ché 'n lor presenza
m'è piú caro il morir che 'l viver senza.

Dunque ch'i' non mi sfaccia,
sí frale obgetto a sí possente foco,
non è proprio valor che me ne scampi;
ma la paura un poco,
che 'l sangue vago per le vene agghiaccia,

risalda 'l cor, perché piú tempo avampi.
O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
o testimon' de la mia grave vita,
quante volte m'udiste chiamar morte!
Ahi dolorosa sorte,
lo star mi strugge, e 'l fuggir non m'aita.
Ma se maggior paura
non m'affrenasse, via corta et spedita
trarrebbe a fin questa aspra pena et dura;
et la colpa è di tal che non à cura.

Dolor, perché mi meni
fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?
Sostien' ch'io vada ove 'l piacer mi spigne.
Già di voi non mi doglio,
occhi sopra 'l mortal corso sereni,
né di lui ch'a tal nodo mi distrigne.
Vedete ben quanti color' depigne
Amor sovente in mezzo del mio volto,
et potrete pensar qual dentro fammi,
là 've dí et notte stammi
adosso, col poder ch'à in voi raccolto,
luci beate et liete
se non che 'l veder voi stesse v'è tolto;
ma quante volte a me vi rivolgete,
conoscete in altrui quel che voi siete.

S'a voi fosse sí nota
la divina incredibile bellezza
di ch'io ragiono, come a chi la mira,
misurata allegrezza
non avria 'l cor: però forse è remota
dal vigor natural che v'apre et gira.
Felice l'alma che per voi sospira,
lumi del ciel, per li quali io ringratio
la vita che per altro non m'è a grado!
Oimè, perché sí rado
mi date quel dond'io mai non son satio?
Perché non piú sovente
mirate qual Amor di me fa stracio?
Et perché mi spogliate immantanente
del ben ch'ad ora ad or l'anima sente?

Dico ch'ad ora ad ora,
vostra mercede, i' sento in mezzo l'alma
una dolcezza inusitata et nova,
la qual ogni altra salma
di noiosi pensier' disgombra allora,
sí che di mille un sol vi si ritrova:
quel tanto a me, non piú, del viver giova.
Et se questo mio ben durasse alquanto,
nullo stato aguagliarse al mio porrebbe;
ma forse altrui farrebbe
invido, et me superbo l'onor tanto:
però, lasso, convensi
che l'extremo del riso assaglia il pianto,
e 'nterrompendo quelli spirti accensi
a me ritorni, et di me stesso pensi.

L'amoroso pensero
ch'alberga dentro, in voi mi si discopre
tal che mi trâ del cor ogni altra gioia;
onde parole et opre
escon di me sí fatte allor ch'i' spero
farmi immortal, perché la carne moia.
Fugge al vostro apparire angoscia et noia,
et nel vostro partir tornano insieme.
Ma perché la memoria innamorata
chiude lor poi l'entrata,
di là non vanno da le parti extreme;
onde s'alcun bel frutto
nasce di me, da voi vien prima il seme:
io per me son quasi un terreno asciutto,
cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto.

Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi
a dir di quel ch'a me stesso m'involа:
però sia certa de non esser sola.

Questa canzone è il primo elemento d'una trilogia calcolata, omotematica e omometrica, «una specie di poemetto lirico ... diviso in tre canzoni» (De Sanctis). L'autore-padre, alla maniera di Dante nel *Convivio* quando parla di canzoni di lode (III IX 4), chiama l'una canzone «sorella» dell'altra (LXXII 76), sicché fin dal Cinquecento il celebrato gruppo LXXI-LXXIII va sotto il nome del-

le tre sorelle. In piú in una postilla del *Trionfo d'Amore* Petrarca dà per il primo testo un titolo unico e veloce da moltiplicare per tre: *cantilena oculorum* (cfr. nota al v. 37), cioè canzone degli occhi o per gli occhi, isolati nell'infinita tavola linguistica del corpo dell'amata. Se sonetti formalmente intrecciati come tempi diversi d'una medesima emozione sono sparsi nel *Canzoniere* (basterà ricordare il trittico organico XLI-XLIII, tutto giocato sulla rotazione di rime costanti), qui l'eccezionale fusione applicata al genere delle canzoni, per le quali è di regola la massima differenziazione e polimetria, si misura dall'impiego di stanze tutte uguali a schema rimico invariabile; variabile è solo il numero delle stanze (sette in LXXI, complessa *ouverture*, cinque in LXXII, sei in LXXIII). In piú gli stessi congedi delle canzoni, che si rimandano tra loro con ininterrotto colloquio nonché «lungo et dolce ragionar» (LXXIII 92), dichiarano tutti una continuità di discorso fondata soprattutto sull'impossibilità di finire; il congedo non congeda, non accomiata, non chiude: apre un'altra canzone destinata ai medesimi occhi sfavillanti e sereni. Cosí nella prima: «Canzon, ... sia certa de non esser sola» (vv. 106-8); e nella seconda: «Canzon, l'una sorella è poco inanzi, | et l'altra sento ... | apparechiarsi...» (LXXII). Ne consegue che l'ultimo commiato della terza canzone dà una conclusione non ragionata, di rinvio e quasi fisiologica, imposta non già dall'esaurirsi delle argomentazioni della lode, ma dalla mano stanca di scrivere: «Canzone, i' sento già stancar la penna | ... | ma non di parlar meco i pensier' mei» (LXXIII). Lo straordinario programma di architettare la «laude» degli occhi in tre canzoni transitive e virtualmente senza fine («nec desinere quidem scio: abrumpam igitur», *Fam.* VII 12, 25) è funzionale alla convinzione di Petrarca, degna d'un moderno trattato di stilistica, per la quale la parola è un'approssimazione che non può dare la cosa (*De Magisterio*, nel *De remediis* I 45), essendo nella fattispecie la *cosa* troppo alta e lontana. Cosí il «ragionar de' begli occhi» (XXXVII 74) si moltiplica in una serie imponente di variazioni dentro un'unica partitura. Cosí si acutizza il conflitto tra i temi compresenti della parola poetica come balsamo e lenitivo («perché cantando il duol si disacerba», XXIII 4, ecc.) e della parola come irritamento e infiammazione: «Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi | a dir...», «ché 'l dir m'infiamma et pugne», con autorinvio interno tra i due estremi della misteriosa trinità (vv. 106-7, LXXIII 10) e con una contraddizione risolta entro il sistema dalla stessa vitalità del dire poetico: di questo parlano le tre inquietanti e cifrate sorelle, mute per eccesso di eloquenza, interminabili per abbondanza di emozioni. Cosí s'infittiscono nel tessuto le tipiche parole evocative petrarchesche, come *tal*, *ove*, *dentro*, *altrove*, ambigue, dissolventi, al punto che nel verso «la colpa è di tal che non à cura» (v. 45), effetto d'una brachilogia repentina, il pronome indefinito *tal* può paradossalmente oscillare nei commenti tra Laura e la Morte. Cosí aumentano i segni d'una sintassi segmentata, dominata dalla figura 'primitiva' della *mise en relief* (innovazioni sintattiche congeniali al 'poema' lungo, non proprio coincidenti con la «grazia» e con l'«armonia» acclamata dagli esegeti), con corrispondenza sul piano delle immagini a prelievi dal linguaggio dei mistici, termini dello spossessamento dell'Io immerso in una teologia negativa. In quest'àmbito il congedo della prima *cantilena* cattura anche i modelli della simbologia scritturale, 'poeticizzati' da san Girolamo: «vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum ... Averte oculos tuos a me, quia ipsi *me avolare fecerunt*», nel passo del *Canticum canticorum* (IV 9, VI 4), che nella dedica agli occhi è superbamente tradotto con «quel ch'a me stesso m'invola» nel segno d'un *raptus* contemplativo (v. 107). Cosí il discorso lungo di tre canzoni, di mirabile alchimia, mobile e non finito, contrario alla finitezza e all'immobilità

del 'genere', si apre ad altre variazioni nelle immediate adiacenze del *Canzoniere*. Il sonetto LXXIV attacca infatti sullo stesso stilema dei pensieri vigili e della mano stanca del poeta *ut corpus*, con il quale s'interrompe l'ultima *cantilena oculorum*: «Io son già stanco di pensar sí come | i miei pensier' in voi stanchi non sono», concludendo a distanza nella sirma del sonetto che segue con «per ch'io di lor parlando non mi stanco» (LXXV 14). Un'ulteriore sequenza dunque (e già nella canzone *Lasso me*, a mo' d'apertura: «al qual pur contrastando i' son già lasso», LXX 28), che in termini di cronologia relativa potrebbe anche essere la prima, se dalla pluralità del sonetto LXXIV, con viso, occhi, chiome, si può scalare a un colloquio dove il *voi* di destinazione è sempre inviato a quelle sole tremule e celestiali pupille, «luci beate», «lumi del ciel» (vv. 57, 68), certo la massima singolarità di questa canzone.

Una carticina delle minute Vaticane conserva laboriose varianti per la fine della seconda stanza di *Poi che per mio destino* (cfr. nota a LXXIII 30). I sei versi occupano circa metà della facciata, che per il resto contiene un frammento del primo abbozzo della lettera *Vir fortis* (*Fam.* XVI 6, cfr. Rossi, III, pp. 215-19) del 15 febbraio 1353. Altre varianti progressive sono aggiunte nel margine in brevissimi segmenti di scrittura che abbracciano e versi e prosa. Ne consegue (Quarta, *Sull'ordinamento del Canzoniere*, pp. 81-82; Wilkins, *The Making*, pp. 157-58, 337-38; Petrucci, *La scrittura*, p. 112) che le ultime varianti sono posteriori al febbraio del '53, e che pertanto a quell'epoca la terza *cantilena* non era giunta a uno stadio definitivo, che arriverà ancora piú tardi. Da ciò non si potrà dedurre che le tre inseparabili sorelle siano nate negli anni Cinquanta (Santagata); si dedurrà soltanto che sono rinate sotto la lima dell'instancabile artefice, il quale, lavorando sulla doppia tastiera della microstruttura e della macrostruttura, progetta in quegli anni una 'forma' di *Canzoniere* (Correggio o Pre-Chigi del 1356-58 secondo Wilkins). È la solita storia di lunghe gestazioni che tutto il *Canzoniere* documenta, laddove sia possibile documentare, carte alla mano: come quella della canzone *Nel dolce tempo* (XXIII), che intrecciandosi alla vicenda di *Lasso me* (LXX) approda nei primi anni '50 all'officina d'un Libro in allestimento dopo la morte di madonna. Con ciò infine non è contraddetta la tesi di Appel, che considera *Lasso me* una specie di preludio alle tre sorelle degli occhi (le quali applicano la revisione della lode stilnovistica intrapresa nella canzone LXX in un gran tessuto di trasparenze sacre), e propone per tutte la data 'Valchiusa, 1337-1340', come rintocco emotivo del viaggio a Roma. Di fatto il collegamento può essere formalizzato nella risposta al quesito sul «vero honor» che la terza straordinaria *cantilena* (LXXIII 31-45) dà al sonetto romano *L'aspetto sacro de la terra vostra* (LXVIII), che col quarto verso «et la via de salir al ciel mi mostra» è implicato altresí con la citazione-variazione della seconda canzone degli occhi in apertura: «che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (LXXII 3), con un intreccio stilistico probativo al di là della linea psicologica-narrativa ben tracciata da Appel.

Canzone di sette stanze formate da quindici versi settenari ed endecasillabi, con *incipit* eccezionalmente settenario, elegiaco (come soltanto nelle canzoni CXXV, CXXVI, CXXXV); schema con fronte di due piedi variati, aBC bAC, sirma CDEeDfDFF; congedo di tre versi, gli ultimi tre della sirma (DFF), quindi con la prima rima irrelata. Lo stesso schema nelle due canzoni che seguono, LXXII e LXXIII. La parola *cantilena* adottata dall'autore nella citata postilla dei *Triumphi* sembra di per sé esaltare la variante elegiaca della *tragica coniugatio* dantesca: «cantilenam vocamus per diminutionem» (*De vulgari* II VIII 8).

BIBLIOGRAFIA: Appel, *Petrarka und Arnaut*, pp. 227-35; Biagini, *Le prime due stanze della canzone 71*, pp. 24-37; Bonora, *Canzoni degli occhi*, pp. 301-26; Ba-

rolini, *The Making of Lyric Sequence*, pp. 21-26; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 150-58; Petrini, *Resurrezione*, pp. 83-97; Molinari, *Il gran desio*, pp. 305-17.

[I]. 1. *vita ... breve*: come in CXLII 34; *viver breve*, CXXXI 12, sul tema della *fuga temporis* corrente nel Libro dei frammenti sommato all'ampiezza della materia trattata (v. 2), per cui Gesualdo richiama l'adagio d'Ippocrate citato da Seneca: «vitam brevem esse, longam artem» (*De brevitate vitae* I 1)

2. *ingegno*: «l'ingegno che sua forza extima», XX 7. *a*: davanti a. *l'alta impresa*: i tre elementi dell'*exordium*, contrapposti tra loro, cioè la brevità del tempo e la debolezza dell'ingegno contro la speranza (v. 4), sono ripresi circolarmente nell'ultima delle tre *cantilene oculorum*: «Questa speranza ardire | mi porse a ragionar quel ch'i' sentia: | or m'abbandona al tempo, et si dilegua. | Ma pur conven che l'*alta impresa* segua...» (LXXIII 19-22; nota a V 6, CV 36). Tema petrarchesco della speranza minacciata dal tempo, come nei componimenti che gravitano sulla canzone XXXVII.

3. *lui ... lei*: l'*ingegno* debole... la *vita* breve, in collocazione rovesciata. *molto mi fido*: la stessa clausola (interna) nella canzone-frottola CV 77, «perché molto mi fido - in quel ch'i' odo».

4. *spero che ... intesa*: il soggetto della frase dipendente è *doglia* del v. 6, con prolessi dell'indicazione di luogo, in circuito allitterante (*dov'io ... dove ... deve ... doglia*).

5. *là dov'io ... là dove*: il luogo di destinazione della canzone non sta per la donna (tutti i commentatori) ma per gli «Occhi leggiadri» di madonna, come dimostrano la ripresa dell'avverbio («Occhi leggiadri *dove*...», v. 7) nonché la ripresa del verbo nella stanza successiva («altri che voi so ben che non m'*intende*», v. 23). Il tutto è anticipato dalla soluzione di *Lasso me*: «Et s'io potesse far ch'agli occhi santi | porgesse alcun dilecto | qualche dolce mio detto...» (LXX 15-17). *esser deve*: deve essere intesa.

6. *la qual ... grido*: un'eco di Ovidio, *Ars am.* I 574, «saepe tacens vocem verbaque vultus habet» (Benavides), con i *loci similes* CV 79, CXXIII 13, CXXXIV 9, CCXV 11; cfr. nota a V 7, XLIX 14.

7. *Occhi leggiadri*: lo stesso «lume leggiadro» che solleva animo e stile nella canzone *Ben mi credea* (CCVII 9). *dove Amor fa nido*: stilnovisticamente, e fino a Cino, gli occhi sono il luogo deputato di Amore; in questa posizione (primo verso endecasillabo della sirma e vero attacco della canzone) il *topos* commemora la posizione incipitaria configurata da Cavalcanti, «O tu, che porti nelli occhi sovente | Amor...», «Io vidi li occhi dove Amor si mise», e da Dante, «Madonna, quel signor che voi portate | ne gli occhi», «Ne li occhi porta la mia donna Amore» (sonetto di *loda*, *Vita Nuova* XXI; cfr. nota al v. 11). «Perché è Amore alato, dice nido» (Castelvetro), come «quei d'Amor leggiadri nidi» (sempre gli occhi) nel sonetto CCLX 1-3, con metafora (affettiva) frequente nel Libro, cfr. CCCXVIII 9, CCCXX 7, CCCXXI 1, ecc., qui ripresa a contatto mediante le metaforiche *ale*, v. 12.

8. *debile stile*: lo stesso sintagma in rima nella sestina geminata CCCXXXII 48, nella medesima situazione, «Amor alzando il mio debile stile» (per cui si veda «Con queste alzato» del v. 14), cfr. LX 3, CLXXXVII 7, CCCLIV 2.

9. *pigro*: analogamente nella ballata LXIII 5-10 i «begli occhi» destano l'*anima grave* come la frusta desta *pigro animal*, cfr. nota a CCCXXX 6. *da sé*: in sé, per sua natura. *piacer*: la stessa bellezza di LXX 39 (Ponchiroli), come sembra confermare la 'leggiadria' degli occhi (v. 7) e il fatto che il luogo di Amore è luogo di beltà, alla maniera di Dante giovane nella citata stanza di canzone *Ma-*

donna, quel signor, 5-7: «però che là dov'ei [Amore] fa dimoranza | ed ha in compagnia molta beltate, | tragge tutta bontate | a sé» (ma per tutti i commentatori il *piacer* è il «piacere di ragionare di voi»); cfr. v. 48.

10. *ragiona*: parla, con richiamo interno al «ragionar tant'alto» di *Lasso me*, LXX 22; LXXIII 92.

11. *tien dal soggetto*: in parallelo «Quanto à del pellegrino et del gentile, | da lei tene» (nota a CCCLX 129-30). *habito gentile*: un modo di essere conforme alla gentilezza-nobiltà del *soggetto* trattato. Motivo antico, rigenerato da Dante nella tematica del vedere: «e qual soffrisse di starla a vedere | diverria nobil cosa» (*Donne ch'avete*, 35-36; *Vita Nuova* XIX), «Ne li occhi porta la mia donna Amore, | per che si fa gentil ciò ch'ella mira» (*Vita Nuova* XXI); anche qui il *soggetto* sono gli occhi, che inducono la nobiltà dell'animo e dello stile.

12. *che*: il quale *habito*. *l'ale amorose*: quel colpo d'ala del dio d'Amore, le «amorose piume» di CLXXX 13, CCCLX 137-39.

13. *levando ... pensier vile*: sollevando, alzando da terra «chi di voi ragiona», lo separa [*il parte*] da ogni basso pensiero. L'attrazione fonica *levando ... vile* ai due capi del verso mette in azione il solito motivo alto-basso (nota a LXX 25), e insieme *vile* si contrappone a *gentile*, v. 11; cfr. nota a CCCLX 103-4.

14-15. *queste*: le ali amorose, v. 12. *alzato*: sollevato in alto con quelle ali «in guisa di colomba» (LXXXI 13), in *variatio* sinonimica rispetto a *levando*. In parallelo: «ed alzava il mio stile | sovra di sé» (CCLXX 37-38), «Amor alzando il mio debile stile», CCCXXXII 48; CCCXXXIX 2, CCCLX 89-90. *vengo a dire or cose ... ascose*: ora dico (in rima) cose che ho portato a lungo [*gran tempo*, cfr. LXX 12] nascoste dentro di me. Ricordo di Ovidio, *Met.* XV 147: «Quaeque diu latuere, canam» (Daniello). Rima ricca di *cose* con *ascose*, come alla fine della seconda stanza di *presenza* con *senza*.

[II]. 16. *m'aveggia*: m'avveda (forma etimologica).

17. *'ngiurïosa*: perché lo stile del *dire* non è all'altezza della nobiltà del soggetto-occhi; con pensiero affine, per la *laude* di Agnese Colonna, «de qua, ut de Carthagine Salustius ait [*Iugurth.* XIX 2], "silere melius puto quam parum dicere". Sunt enim quedam, que nullo melius modo quam stupore et silentio laudantur» (*Fam.* II 13, 2); in sintonia: «ma forse scema sue lode parlando», CLXXXVII 14; CCCXXV 1-4. Variante del motivo dell'inadeguatezza dell'espressione al tema, per cui cfr. Dante: «*non perch'io creda* sua laude finire, | *ma* ragionar...» (*Donne ch'avete*, 3-4, *Vita Nuova* XIX; *Conv.* III IV 3 e III X 9).

18. *ma*: lo stesso *ma* nella fronte della prima stanza, a demarcazione tra l'impossibilità e la necessità della parola poetica, v. 4. *gran desio*: d'affrontare l'infinita poetica delle «laudi», annunciata nella canzone XXIX 50-52.

19. *da poi*: dal momento che.

20-21. *quel che pensier ... o mio*: «quello che non solo non possiamo aggua-gliar con parole né io né altri, ma non si può pareggiare eziandio [*non che l'avagli*] col pensiero. Intende di quegli occhi» (Leopardi); *quel*, neutro, evasivo, come in CXXVII 50. Fitta allitterazione nel finale della fronte, come nella prima stanza, nota al v. 4.

22. *Principio ... stato rio*: occhi che siete principio della mia condizione dolce e amara. Tutto il verso è un vocativo che si giustappone mentalmente a «Occhi leggiadri...» (v. 7), posti nella strofe precedente nella medesima posizione ad inizio della sirma. Il *dolce stato rio*, condizione contraddittoria dell'amante, rimette in circuito il tema della *doglia* e della *laude*. Lo stesso *stato rio* di CCXLI 11, CCCXLV 5.

23. *altri che voi ... m'intende*: verso similare in chiusura del sonetto XCV,

«et so ch'altri che voi nessun m'intende» (sempre gli occhi); *adnominatio* tematica con *intesa*, v. 4.

24. *ardenti rai*: gli ardenti raggi degli occhi-sole, cristologici, sapienziali come annunciato sulle soglie del Libro, cfr. introduzione al sonetto III. *neve divegno*: mi sciolgo come neve al sole; soluzione analogica fortemente scorciata rispetto all'immagine petrarchesca: «sí begli occhi | ... | che mi struggon cosí come 'l sol neve» (XXX 19-21); «Qualor tenera neve per li colli | dal sol percossa veggio di lontano, | come 'l sol neve, mi governa Amore» (CXXVII 43-45; XXXII 7-8) e pre-petrarchesca (cfr. note a XXIII 115 e XXX 21). Qui il messaggio di struggimento, che comporta la 'presenza' del sole e della neve, quindi un'idea di vicinanza (cfr. CXXVII 47-48), è soggetto ad infinite variazioni: in fine di stanza («beato venir men!», v. 29), nella stanza che segue («Dunque ch'i' non mi sfaccia», «lo star mi strugge», vv. 31, 41), nonché nell'ultima delle tre canzoni sorelle: «anzi mi struggo al suon de le parole, | pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole» (LXXIII 14-15).

25-26. *vostro gentile sdegno*: oggetto prolettico che sta in una specie di figura di ipallage, dove l'aggettivo *gentile* è l'oggetto primario (la nobiltà degli occhi) e il sostantivo *sdegno* ha valore consequenziale, con rovesciamento delle funzioni sintattiche; insomma: quando sono in vostra presenza (v. 24), è forse proprio allora che la mia indegnità offende la vostra nobiltà, che si sdegna (in Carducci il resoconto dei vari interpreti, dei quali il piú pertinente è Leopardi: «la mia indegnità ... vi offende, e muove il vostro gentile sdegno»). La prolessi dell'oggetto è in parte compensata dal gioco etimologico di *sdegno* con *indignitate*; con simile *oxymoron*: «soavi sdegni» (CCLXXXIX 10), «leggiadri sdegni» (CCCLI 3).

27. *temenza*: timore, con desinenza arcaica gallicizzante; dopo dice *paura*, v. 34; lo stesso lemma è nella stessa posizione della sirma, v. 42.

28. *temprasse*: temperasse. Luogo parallelo: «leggiadri sdegni, che le mie infiammate | voglie tempraro», CCCLI 3-4. *arsura*: altra parola del 'codice' mistico (Jacopone, *L'omo fo creato vertuoso*, 362); sul piano della metafora corrisponde all'assetato *ardente desire* della terza canzone degli occhi, LXXIII 17. *m'incende*: m'accende, m'infiamma, cfr. v. 89. Questo verso è un punto di mediazione tra gli *ardenti rai* del v. 24 e le metafore della stanza che segue, *mi sfaccia, foco, avampi, mi strugge*.

29. *beato venir men*: beato struggersi, beato me che mi struggo; richiamo interno a «o me beato sopra gli altri amanti!» di LXX 18; cfr. XXIII 115-16. *lor*: cosí il poeta a se stesso, laddove sarebbe atteso 'in *vostra* presenza', come «vostro ... sdegno» del v. 25; indizio del ribaltamento e dell'interiorizzazione del monologo con gli occhi. Alla forte clausola del primo emistichio settenario *men* pone una pseudo-rima ricca con *temenza*, v. 27.

30. *viver senza*: vivere in assenza di quegli occhi-*rai*, temibili, distruttivi.

[III]. 31-33. *ch'i' non mi sfaccia*: altra prolessi, ripresa sintatticamente da *ne* della proposizione principale, v. 33; dunque: non è mia propria virtú [*valor*] che mi scampi dal disfarmi come neve al sole, cfr. v. 24. *sí frale obgetto*: cosí fragile oggetto, apposizione di *i(o)*, cfr. nota a XXXVII 26-27; l'*obgetto* è contrapposto al *soggetto* sublime *foco*-occhi-*rai* (v. 11). *a sí possente foco*: davanti a un fuoco cosí potente (cfr. XXIII 35); la stessa *flamma* della canzone *Ben mi credea*: «L'anima ... | corre pur a l'angeliche faville; | et io, che son di cera, al foco torno» (nota a CCVII 32).

34. *la paura un poco*: soggetto di *risalda*, v. 36. Giuntura dantesca, *Inf.* I 19-20: «Allor fu la paura un poco queta, | che nel lago del cor...» (Orelli).

35. *'l sangue vago*: cioè corrente per le vene; similmente Dante, *Cosí nel mio parlar*, 45-46: «e 'l sangue, ch'è *per le vene* disperso, | fuggendo corre...»; «e 'l

sangue si nasconde», nella stessa situazione di LXXIII 88. *agghiaccia*: anche il sangue agghiacciato, qui per la paura, rinvia a Dante 'petroso', *Amor, tu vedi ben*, 31-32: «cosí dinanzi dal sembiante freddo | mi ghiaccia sopra il sangue...».

36. *risalda ... avampi*: rimargina un poco [v. 34, con leggero iperbato] il cuore perché io avvampi piú a lungo. Il verbo *risaldare* o *saldare* è proprio delle piaghe e delle ferite: «chi m'à 'l fianco ferito, - et chi 'l risalda» (CV 87), «fe' la piaga ... | che con quell'arme risaldar la pôi» (CLXXIV 7-8); LXXV 2, CCXIV 22. *avampi*: come in *Solo et pensoso*, nota a XXXV 8.

37. *O poggi, ... o campi*: tipica elencazione petrarchesca di sostanze mescolate nella pluralità, nello stile di Raimbaut d'Aurenga e di Arnaut («vergiers, plais, plans, tertres e vaus» nella paradigmatica canzone *Er vei vermeills*, per cui cfr. XXIX 1), dal ricordo del quale probabilmente discende anche la fitta allitterazione del tessuto, *vago ... vene ... avampi, valli ... selve ... grave vita ... volte*, come nella serie fonicamente infinita «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi | valli...» (CCCIII 5). L'autore stesso fa riferimento a questo stilema interno quando annota per *Tr. Cup.* III 114, «fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi»: «attende similem pedem in cantilena oculorum [questo verso della prima canzone degli occhi] et in illa "A la dolce ombra" [cioè CXLII 25, "Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi"]» (Vat. lat. 3196, c. 17*v*; postilla già segnalata dal Daniello, cfr. Appel, *Entwickelung*, p. 152; Romanò, *Codice degli abbozzi*, p. 263; Contini, *Varianti*, p. 15); anche in *Solo et pensoso*: «monti et piagge | et fiumi et selve» (XXXV 9-10), «monti, valli, paludi et mari et fiumi» (CCCLX 50); andamento simile nell'*exordium* dell'*Africa*: «prata quidem et fontes vacuisque silentia campis | fluminaque et colles et apricis otia silvis» (I 7-8).

38. *testimon(i)*: i solitari *testes* in natura evocati nel sonetto *Solo et pensoso* (cfr. nota a XXXV 9-10); parallela partecipazione di sostanze naturali: «le rive il sanno, et le campagne e i boschi» (CCLIX 2), «sannolsi i boschi» (sestina CCXXXVII 11), «monti, | non ramo o fronda ... piagge, | ... | che non sappian quanto è mia pena acerba» (terzine di CCLXXXVIII), nella gamma dei testimoni della dolorosa vita (qui *testimon'* è in funzione appositiva). *grave vita*: pesante, insopportabile, cfr. nota a LXX 39.

39. *chiamar morte*: invocare la morte, cfr. nota a XXIII 140

41. *lo star*: stare «'n lor presenza», v. 29, con ripresa del tema, cosí come il diametrale *fuggir* corrisponde a *'l viver senza* quei begli occhi leggiadri, v. 30. Luogo parallelo: «di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco», sempre nell'oscillazione di prossimità e di lontananza (nota a CCIX 14). *'l fuggir non m'aita*: tema dell'inutile fuga del sonetto LXIX.

42. *maggior paura*: della dannazione eterna, secondo il tema di XXXVI 5-8 («ma perch'io temo...»). Segue *enjambement*.

43. *via corta et spedita*: una via breve e veloce; «et seguir lei per via dritta expedita», XCI 7.

44. *aspra ... et dura*: corrispettivo aggettivale (in figura di epifrasi) della dittologia «m'induro e 'naspro» della canzone che precede, LXX 29; la stessa «pena acerba» di CCLXXXVIII 14.

45. *tal*: la morte, *che non à cura* di «chiamarmi a sé», secondo l'immagine finale del sonetto del suicidio, XXXVI 12-14, qui con soluzione abbreviata (interpretazione Castelvetro, Biagioli, Carrer, Scherillo, laddove per gli altri commentatori *tal* è Laura, in contraddizione con quanto segue nella quarta stanza, vv. 49-51).

[IV]. 46-47. *mi meni | fuor di camin*: mi trascini fuori dal proposito della *laude*; *camin* si oppone alla *via corta* della morte, v. 43.

48. *Sostien(i)*: tollera, lascia. *'l piacer mi spigne*: ritorno alla situazione iniziale del testo, «'l gran piacer lo sprona» (v. 9).

49. *Già*: ha qui forza di affermare e non di tempo (Varchi). *doglio*: in gioco etimologico con *Dolor* ad inizio di stanza (v. 46), in chiusura d'una fitta serie allitterante.

50. *sopra 'l mortal corso sereni*: occhi sereni in modo sovrumano, con memoria interna nel sonetto CCLXXXII 3-4, «occhi ... sovra 'l mortal modo fatti adorni»; la *serenitas* agostinianamente è attributo di Dio, contro l'oscura *caligo* dell'anima (*Conf.* II III 8); cfr. nota a CLXXIII 1, CC 9.

51. *lui*: Amore. È il tema di questa sezione del *Canzoniere*, dove la colpa è la «propria colpa» del poeta-amante, cfr. nota a LXX 48. *ch'a tal nodo mi distringe*: mi lega con questo laccio. *Loci paralleli* del tematico *nodo*: «non vo' che da *tal nodo* Amor mi scioglia» (LIX 17), «e di tal piaga | morir contenta, et vivere in *tal nodo*» (CCXCVI 13-14), cfr. CCLXX 70, 93-94, CCLXXI 1-2, nota a CCCLIX 57.

52-53. *Vedete ben*: guardate attentamente, imperativo correlato a *potrete pensar*, v. 54. *quanti color' depigne ... volto*: ancora un rinvio verbale al sonetto del suicidio, dove chi dipinge è la Morte, «che mi lassò de' suoi color' depinto», XXXVI 13 (cfr. v. 45); qui il dipintore è Amore nella sua varietà sentimentale e cromatica (CLII 11).

54. *pensar*: pone assonanza interna al primo emistichio settenario con *mortal* del v. 50, con ripercussione fonica a contatto mediante *qual* e *tal* (vv. 51 e 54). *qual dentro fammi*: come mi riduce dentro di me; *dentro* si oppone a «in mezzo del mio volto» come interno-esterno.

55-56. *là 've*: laddove. *dí et notte*: come in LXX 38. *stammi | adosso*: *enjambement* che rinnova l'emozione della canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, 35-36: «E' m'ha percosso in terra [Amore], e *stammi sopra* | con quella spada...» (Carducci). *col poder ... raccolto*: con quella forza che Amore prende da voi, occhi beati e lieti (in dipendenza da «qual dentro fammi», v. 54); cfr. CCC 6, CCCLXVI 46.

57. *luci beate*: a ripresa degli «occhi santi» di *Lasso me*, LXX 15; «Vaghe faville, angeliche, beatrici», LXXII 37; ancora «occhi beati» in XCV 5. L'aggettivo *liete* si oppone al *Dolor* incipitario di stanza e media il tema dell'*allegrezza* o *gaudium* (v. 64) che per un istante raggiunge chi guarda quegli occhi sereni, trattato nelle due stanze seguenti. In parallelo le bellezze «piú che 'n guisa mortal soavi et liete» del primo sonetto degli specchi (nota a XLV 4); *Tr. Fame* I 115.

58. *se*: limitativo della coppia aggettivale «beate et liete»; gli occhi non possono raggiungere la perfetta beatitudine di contemplare se stessi, se non per riflesso della vista altrui; per la formula incipitaria di verso *se non che* cfr. V 12. *v'è tolto*: clausola similare in XI 11, LIX 11-12 («Tolta m'è ... la dolce vista»).

59. *quante volte*: tutte le volte che.

60. *conoscete*: rima interna desultoria con il distico baciato finale di stanza. Il verbo funge da cerniera con la strofe che segue, ponendo un leggero legame *capfinit* («S'a voi *fosse* sí *nota*»), del tutto dichiarato a cavallo delle stanze che seguono, vv. 75-76, 90-91 (*ad ora ad ora*, *pensi-pensero*). *in altrui*: in quell'alterità riflettente che è il poeta medesimo.

[V]. 61. *sí nota*: cosí conosciuta «come a chi la mira», v. 63.

62-63. *bellezza | di ch'io ragiono*: la *pulchritudo* della quale parlo (in questo testo, nelle contigue due *cantilene oculorum* e ambiguamente in tutto il *Canzoniere*), simile alla *Vera Pulchritudo* delle *res immortales*, e perciò «divina incredibile», come le «divine | luci» di LXXII 11-12; con i *loci paralleli*: «Per divina

bellezza indarno mira | chi gli occhi de costei già mai non vide» (CLIX 9-10), «Li occhi soavi ... | de le divine lor alte bellezze | furmi in sul cominciar tanto cortesi...» (CCVII 14-16), «ma canto la divina sua beltate» (CCXVII 12). La rottura del verso si somma all'*enjambement* dei vv. 64-65 e 65-66. *come*: come è *nota* a chi la guarda (v. 61).

64. *misurata allegrezza*: allusione al *joi* eccessivo, insostenibile di chi può fissare gli occhi nella *Vera Pulchritudo*, secondo il 'codice' mistico (tema adombrato nei sonetti degli specchi, introduzione a XLV); un *gaudium* che sfugge alle norme della *mezura* del codice cortese. Rinvio interno a *mesuratamente* del sonetto LXV 13, sempre in frase negativa.

65-66. *però forse ... gira*: «perciò forse la vostra divina incredibile bellezza, o occhi, è provvidenzialmente lontana, e quindi invisibile, dalla potenza sensitiva che v'apre e gira» (Chiòrboli); per questo forse la bellezza celeste di quegli occhi è distante dalla forza di natura [*vigor naturae*] che li fa aprire e girare intorno; il verbo *gira* è sempre in relazione alla mobilità (sapienziale) dello sguardo di madonna: «Per divina bellezza indarno mira | chi gli occhi de costei già mai non vide | come soavemente ella gli gira» (cfr. nota a CLIX 11; CXXIX 5); *remota* è nel significato dantesco della canzone *Io son venuto*, 4: «e la stella d'amor ci sta remota», cioè «sottratta all'osservazione» (Contini).

67. *Felice l'alma che ... sospira*: così Cino a Dante, «Beata l'alma che lassa tal pondo...» (canzone *Avegna ched el m'aggia*, 18, consolatoria per la morte di Beatrice); cfr. XXIX 34.

68. *lumi del ciel*: occhi celestiali, in una gamma di variazioni (vv. 50, 57), comune ai testi limitrofi, LXXII 37 e LXX 15.

69. *non m'è a grado*: non mi piace, come, con *variatio*, al v. 82; *Tr. Et.* 48.

70. *rado*: raramente (così come breve è l'ora dell'estasi); avverbio che dà un contenuto a *quante volte* della stanza precedente, v. 59; dopo, variando, «non piú sovente» (v. 72). Rima ricca con *grado*.

71. *quel ... non son satio*: cioè la visione di voi occhi celestiali; opportunamente Castelvetro rinvia a *Eccle* I 8: «non saturatur oculus visu».

72-73. *Perché ... fa stracio*: perché non guardate piú spesso quale strazio Amore fa di me (con richiamo allo *strazio* parola-chiave del Libro, cfr. II 13, nota a CCCLXIII 10); *mirate* in *adnominatio* con *mira* del v. 63, in tessuto allitterante, così come lo stesso verbo *mira* è fortemente ribattuto da *misurata* all'inizio del v. 64, cfr. vv. 52-53. *qual*: da riferire a *stracio*, con iperbato; l'isolamento dell'aggettivo interrogativo fa risaltare il rintocco interno di *qual* con *quel* del v. 71, alla scadenza del primo emistichio quinario. Per la grafia *stracio* (= *stratio* = *strazio*) variamente risolta da Petrarca, cfr. nota a LXXXII 10, con le stesse rime *stracio*, *sacio* e *ringracio*.

74-75. *mi spogliate ... | del ben*: mi private di quel bene e *gaudium* (fuggevolmente assaporato). Altro *enjambement* di rallentamento, con soluzione ritmico-sintattica e figurativa identica a quella di *Verdi panni*: «questa che mi spoglia | d'arbitrio» (cfr. nota a XXIX 4-5); la metafora non a caso è danielina: «per tal trebalh | que de joi lo despuelha» (*Canso do·ill mot*, 23-24). *ad ora ad ora*: di quando in quando, nota a XIII 1-2, L 25. Elemento ripreso all'inizio della strofe che segue, secondo il legame stabilito dalle vecchie *coblas capfinidas*, cfr. nota al v. 60. La lenta forma avverbiale si oppone all'istantaneità dell'avverbio a contatto *immantanente*.

[VI]. 76. *Dico*: verbo di transizione e di ripresa tra le due stanze, come «dico le chiome bionde...» a cavallo tra fronte e sirma nel sonetto CXCVII 9; cfr. XXIII 21, LXXIII 31, CXIX 26 e 61, CXXVII 12.

77. *vostra mercede*: grazie a voi; XXV 8, CXXVIII 54. *sento in mezzo l'alma*: altra ripresa dalla fine della stanza che precede, «l'anima sente» (v. 75); anche *in mezzo* richiama all'indietro «in mezzo del mio volto» del v. 53.

78. *dolcezza ... nova*: la *mira dulcedo*, difficile da raggiungere, che dà un contenuto al *ben* del v. 75; la stessa *doussor* e «ultima dolcezza» fugacemente toccata dall'allodoletta di Bernart de Ventadorn (*Can vei la lauzeta*) e di Dante (*Par.* XX 73-75; cfr. Lazzerini, *Allodetta*, pp. 165-72); simile la «nova dolcezza» e il «piacer novo nel core» di Cavalcanti (*Veder poteste*, 11; *Veggio negli occhi*, 3; *Posso degli occhi miei*, 4). *inusitata et nova*: straordinaria e mirabile; raddoppio aggettivale presente in una variante rifiutata del *Trionfo d'Amore*, I 19: «l'habito altero, inusitato e novo» (Appel, *Entwickelung*, p. 141; *Triumphe*, pp. 178-79).

79. *salma*: soma, peso, cfr. XCI 9. Segue *enjambement*.

80. *noiosi*: tormentosi, angosciosi; cosí nell'ultima stanza «Fugge al vostro apparire angoscia et noia», v. 97. *disgombra*: dissipa allora quel pesante fascio di pensieri. Verbo 'petroso' eccezionalmente fuori rima, cfr. nota a XXXIV 11; XXXVIII 2; «ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra», XI 4; «ogni men bel piacer del cor mi sgombra», XXIII 169.

81. *di mille ... si ritrova*: di mille pensieri uno soltanto si ritrova nell'anima mia (*vi*), «il numero finito per l'infinito pigliando» (Vellutello); simile tema dell'unità nella pluralità in CXXVII 12-14; cfr. LXVIII 12.

82. *quel tanto ... giova*: quell'istante soltanto (di contemplazione) a me piace della vita, e non piú (ripresa del tema della quinta stanza, vv. 68-69). Tema agostiniano delle *Confessioni*: «Et aliquando intromittis me in affectum multum *inusitatum* introrsus *ad nescio quam dulcedinem*, quae si perficiatur in me, nescio quid erit, quod vita ista non erit» (X XL 65). Per *giova* XXXVII 69, CXIX 24.

83. *questo ... ben*: lo stesso bene-dolcezza dei vv. 75 e 78. *alquanto*: appena un po'; cfr. nota a XXII 2, LV 5, ecc.

84. *nullo stato ... porrebbe*: nessuna condizione potrebbe essere uguale alla mia; *aguagliarse* è in *adnominatio* con *avagli* del v. 21, in variante morfologica, cfr. CCLXVIII 19. *porrebbe*: potrebbe (forma assimilata anche di LXXII 70), come normalizzano tutte le vecchie edizioni.

85. *ma ... farrebbe*: ma forse questa condizione (estatica) farebbe gli altri invidiosi. Nel condizionale *farrebbe* la consonante doppia analogica sulle forme in cui *-rr-* proviene da assimilazione o da sincope (tipo *arrebbe* da *avrebbe*, parallelamente alle forme del futuro tipo *farrà*, cfr. CXIII 14, *farrei*); anche qui il livellamento delle edizioni antiche. Segue altro potente *enjambement*.

86. *invido ... superbo*: Vellutello (poi il solo Benavides, da cui probabilmente Carducci) riconduce benissimo il passo 83-86 all'opuscolo *De contemplatione* attribuito a san Bernardo, sull'estasi del mistico: «Illi qui in extasim incidunt *statim* [avverbio tradotto in anticipo con *immantanente*, v. 74] revertuntur et aiunt: Si diutius in ea maneremus, nimium *superbi* homines efficieremur et maximam nobis *invidiam* concitaremus» (passo non rintracciato tra i numerosi apocrifi del contemplativo Bernardo, ma che lascia sospettare che il Vellutello e Petrarca avessero le medesime fonti, cfr. Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, p. 154); cfr. vv. 89-90.

87. *però*: perciò. *convensi*: è necessario, cfr. LV 8, LXVI 3, LXVII 4, LXXIII 22, ecc.

88. *che l'extremo ... pianto*: che l'ultima gioia sia assalita dal dolore; citazione del *Liber Proverbiorum*, XIV 13, «Risus dolore miscebitur, et extrema gaudii luctus occupat» (ancora Vellutello); piú letteralmente il Boccaccio nell'Introduzione al *Decameron*: «la estremità della allegrezza il dolore occupa»; Matteo Villani, *Cronica* (Trieste 1850, p. 262): «gli estremi dell'allegrezza sono occupati dal

pianto» (Branca); cfr. *Secr.* I (p. 60, per cui Fenzi, nota 115, p. 310); *Sen.* XV 3; *De remediis* I 23. Per *riso*, qui del contesto scritturale, cfr. LXX 14.

89-90. *e 'nterrompendo ... | a me ritorni*: interruzione dell'estasi e ritorno dell'io a se stesso, tratto fuori di sé per l'ardore della contemplazione, secondo le immagini dei mistici già anticipate dai vv. 83 sgg.; cfr. Jacopone, *Amor de caritate*, 83-97: «Vedendo tal bellezza, sí so tratto | de for de me, non so dove portato; | lo cor se struge come cera sfatto, | ... | de sé memoria nulla pò servare, | ormai a sé può dare - voglia nulla, né cura». Anche *di me stesso pensi* designa la perdita dell'esaltante oblio di sé e il ripristino dello stato di coscienza poi descritto all'inverso nella terza *cantilena* («né pensasse d'altrui né di me stesso», LXXIII 74). *spirti accensi*: spiriti ardenti, infocati; *adnominatio* a distanza con *incende*, v. 28; cfr. nota a XVII 9. *a me ritorni*: come in CXXIX 30, CCCLVI 14.

[VII]. 91. *amoroso pensero*: il pensiero d'amore, come in X 12 e CXXVII 100; il sostantivo stabilisce il collegamento *capfinit* con *pensi* della *cobla* precedente, cfr. nota al v. 60.

92-93. *ch'alberga dentro*: che sta nel mio cuore. Ritornando a se stesso (v. 90) il poeta-amante trova l'*amoroso pensero*, che nella contemplazione di quegli occhi (*in voi*) gli si mostra tale da cancellare ogni altra dolcezza (variazione sulla stanza precedente, vv. 78-81, dove *amoroso pensero* si oppone a *noiosi penser'*; cfr. «d'amorosi penseri il cor ne 'ngombra», X 12). Tutti i commentatori, fatti salvi da Venafro e Gesualdo, intendono l'amoroso pensiero di madonna Laura, che gli si discopre attraverso gli occhi di lei (ma le «parole et opre» che seguono scaturiscono dal *pensero* dello scrivente). *Enjambement* dei vv. 92-93. *mi trâ del cor ogni altra gioia*: probabile ricordo di Dante, «*trae de* la mente nostra *ogn'altra* donna» (*Al poco giorno*, 14). Per la forma ridotta *trâ* cfr. LXVI 30.

94. *opre*: opere dello spirito, in endiadi con *parole* (nota a IX 12, CXIX 5).

95. *escon di me*: quasi autonomamente. *allor*: lo stesso *allora* del v. 80, come momento dello stato di grazia. *spero*: la speranza è come interrotta dalla rottura del verso *spero* | *farmi*, con ritorno alla situazione iniziale, v. 4.

96. *farmi immortal*: tema sapienziale di Salomone innamorato della bella Sapienza, «Praeterea habebo per hanc [sapientiam] immortalitatem, et memoriam aeternam his qui post me futuri sunt relinquam» (*Sap* VIII 13), intarsiato in variazione nella canzone delle due sublimi donne: «*spero* per lei gran tempo | viver, quand'altri mi terrà per morto» (CXIX 14-15). Con *mortal* forte clausola dopo il primo emistichio quinario, con pseudo-rima con *trâ*, 93. *perché ... moia*: benché il corpo sia mortale e muoia insieme all'*homo exterior*; XXXVII 9, LIX 1, ecc.

97. *Fugge ... angoscia et noia*: movenza dantesca del sonetto della «loda», *Ne li occhi porta*, 7: «fugge dinanzi a lei superbia ed ira» (*Vita Nuova* XXI; Daniello), sempre con verbo singolare con doppio soggetto; ma il binomio *angoscia et noia* ('tedio, dolore profondo', cfr. nota a CCCXII 12) rimanda al modello scritturale di Isaia: «gaudium et laetitiam obtinebunt, *et fugiet dolor et gemitus*» (XXXV 10); si veda anche Dante, *Ciò che m'incontra*, 3-4: «e quand'io vi son presso, i' sento Amore | che dice: "*Fuggi*, se 'l perir t'è *noia*"» (*Vita Nuova* XV); cfr. XLII 12.

98. *nel vostro partir*: cioè in assenza della luce di quei begli occhi sereni. Soluzione stilistica affine a quella del sonetto LVII 4, «et poi al partir...», sempre in situazione di *dolor* e con ripercussione fonica interna (qui con *apparire*, sempre alla scadenza del primo emistichio settenario). *tornano insieme*: tutt'e due, con *variatio* grammaticale; ora il doppio soggetto ha un verbo plurale, che restituisce analiticamente alla coppia *angoscia et noia* la sua vitalità negativa, cfr. *lor, vanno* (vv. 100-1).

99. *memoria innamorata*: la memoria che trattiene la grazia d'un momento estatico, cosí come Agostino chiama *amantem memoriam* quanto resta della visione delle cose invisibili e immutabili che l'occhio umano *infirmus* e trepidante non può sostenere (*Conf.* VII XVII 23); «Dante disse *la mente*...» (Castelvetro), «La mente innamorata, che donnea | con la mia donna sempre, di ridure | ad essa li occhi piú che mai ardea», *Par.* XXVII 88-90. Per la memoria-mente come residenza stabile di Amore si veda Cavalcanti, *Donna me prega*, 15-16: «In quella parte - dove sta memora | prende suo stato...».

100. *lor*: a «angoscia et noia», binomio soggetto del seguente *vanno*.

101. *di là*: dall'*entrata*, dalla soglia della memoria (per Carducci ed altri *di là* sta per quello che i latini «dicono *illuc* o veramente *eo*», con suggerimento inaccettabile). *da*: indicazione di luogo, come nel tipo «per venire alle case dove abitava messer Corso da ['presso'] San Piero Maggiore» nella *Cronica* di Giovanni Villani, ecc. Dunque i «noiosi pensier'» non varcano l'entrata della memoria, «non mi penetrano addentro» (Leopardi). *parti extreme*: le parti piú alte della mente e dello spirito; cfr. nota a CCCLXIV 7.

102. *bel frutto*: di «parole et opre», v. 94, come sottolinea l'equivalenza di *nasce di me* con *escon di me*, v. 95. Scarano, *Fonti*, p. 278, richiama il tema di Arnaut Daniel: «Amors es de prez la claus | ... | don naisson tug li bon frug, | s'es qui leialmen los cuelha ... [donde nascono tutti i bei frutti, se c'è qualcùno che li coltivi, cfr. v. 105]» (canzone *En breu brizara·l temps braus*, 9-12, dove ugualmente i frutti sono quelli della parola poetica); anche Folchetto, *A pauc de chantar*, 37-39: «e conosc que·l be | qu'ieu dic de lieys no nais de me; | ans nais de s'amor natural...» (Scherillo).

103. *prima*: dapprima. *il seme*: altrove «il chiaro germe», cfr. nota a CCCXXXVIII 7.

104. *io per me*: la stessa formula di *Lasso me* (LXX 24; XCII 5, CXIX 99), qui in forte scansione allitterante, *di me ... prima ... seme ... per me*. *un terreno asciutto*: metafora equivalente all'*arido terreno* di LXIV 9, qui in circuito con la predicata 'aridità' dei mistici; *Ps* CXLII 6: «anima mea sicut terra sine aqua tibi» (Carducci).

105. *cólto*: coltivato, come in XXX 36.

[Congedo]. 106-7. *non m'acqueti ... m'infiammi | a dir*: tema della parola poetica non come lenitivo e consolazione ma perenne infiammazione, enunciato anche in prosa; cosí *Fam.* VII 12, 25: «nec loquendo satior, sed accendor, nec desinere quidem scio: abrumpam igitur»; *De remediis* I 69: «Loquendo canendoque amor alitur accenditurque, non extinguitur nec lenitur, ut, quos memoras cantus et carmina, tuorum non fomenta sed irritamenta sint vulnerum»; soluzione *enjambante*, variata nella terza *cantilena* con «'l dir m'infiamma» (LXXIII 10). *dir*: come in LXX 9, 19, ecc. *di quel ... m'involа*: di quegli occhi che mi rubano a me stesso, con immagine tratta dal linguaggio dei mistici (in Jacopone *furare* e *rapire* sono tecnicismi dello spossessamento dell'estasi: «e però non me sento, - che m'ha secco [cfr. *asciutto*, v. 104] lo core. | Cor m'è furato ... | O Cristo, che lo cor sí m'hai furato», *Amor de caritate*, 130-31, 163, ecc.). Carducci evoca la bellezza «quae me surpuerat mihi» di Orazio (*Carm.* IV XIII 20), ma la movenza e la spinta principale viene dal congedo dantesco di *Cosí nel mio parlar*, 79-80: «Canzon, vattene dritto a quella donna | che m'ha ferito il core e che m'involа...» Rintocco interno, sempre in sede di congedo, nella canzone *Di pensier in pensier*: «Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'involа», in rima con *sola* in chiusura (CXXIX 71-72; CCCXXIII 54).

108. *però*: perciò. *sia*: seconda persona singolare etimologica (SIAS). *de non esser sola*: perché la canzone sarà accompagnata da altre due 'sorelle', LXXII 76.

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce;
et per lungo costume,
dentro là dove sol con Amor seggio,
quasi visibilmente il cor traluce.
Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
et che mi scorge al glorïoso fine;
questa sola dal vulgo m'allontana:
né già mai lingua humana
contar poria quel che le due divine
luci sentir mi fanno,
e quando 'l verno sparge le pruine,
et quando poi ringiovenisce l'anno
qual era al tempo del mio primo affanno.

Io penso: se là suso,
onde 'l motor eterno de le stelle
degnò mostrar del suo lavoro in terra,
son l'altr'opre sí belle,
aprasi la pregione, ov'io son chiuso,
et che 'l camino a tal vita mi serra.
Poi mi rivolgo a la mia usata guerra,
ringratiando Natura e 'l dí ch'io nacqui,
che reservato m'ànno a tanto bene,
et lei ch'a tanta spene
alzò il mio cor: ché 'nsin allor io giacqui
a me noioso et grave,
da quel dí inanzi a me medesmo piacqui,
empiendo d'un pensier alto et soave
quel core ond'ànno i begli occhi la chiave.

Né mai stato gioioso
Amor o la volubile Fortuna
dieder a chi piú fur nel mondo amici,
ch'i' nol cangiassi ad una
rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo

vien come ogni arbor vien da sue radici.
Vaghe faville, angeliche, beatrici
de la mia vita, ove 'l piacer s'accende
che dolcemente mi consuma et strugge:
come sparisce et fugge
ogni altro lume dove 'l vostro splende,
cosí de lo mio core,
quando tanta dolcezza in lui discende,
ogni altra cosa, ogni penser va fore,
et solo ivi con voi rimanse Amore.

Quanta dolcezza unquancho
fu in cor d'aventurosi amanti, accolta
tutta in un loco, a quel ch'i' sento è nulla,
quando voi alcuna volta
soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho
volgete il lume in cui Amor si trastulla;
et credo da le fasce et da la culla
al mio imperfecto, a la Fortuna adversa
questo rimedio provedesse il cielo.
Torto mi face il velo
et la man che sí spesso s'atraversa
fra 'l mio sommo dilecto
et gli occhi, onde dí et notte si rinversa
il gran desio per isfogare il petto,
che forma tien dal varïato aspetto.

Perch'io veggio, et mi spiace,
che natural mia dote a me non vale
né mi fa degno d'un sí caro sguardo,
sforzomi d'esser tale
qual a l'alta speranza si conface,
et al foco gentil ond'io tutto ardo.
S'al ben veloce, et al contrario tardo,
dispregiator di quanto 'l mondo brama,
per solicito studio posso farme,
porrebbe forse aitarme
nel benigno iudicio una tal fama:
certo il fin de' miei pianti,
che non altronde il cor doglioso chiama,
vèn da' begli occhi alfin dolce tremanti,
ultima speme de' cortesi amanti.

Canzon, l'una sorella è poco inanzi,
et l'altra sento in quel medesmo albergo
apparechiarsi; ond'io piú carta vergo.

Seconda *cantilena oculorum*, interamente dedicata alla *dulcedo* «inusitata et nova» (LXXI 78) dell'amante immerso nella contemplazione di occhi lucenti «sopra 'l mortal corso sereni», «divine | luci» (vv. 11-12), capaci d'allenare al «vero splendor» l'*oculus infirmus* del poeta-amante (LXX 45) e insoliti interlocutori della prima canzone: «Occhi leggiadri ... | a voi rivolgo il mio debile stile» (LXXI 7-8). La dolcezza non immaginabile e quasi insostenibile di quella luce, cavalcantiana e dantesca nella poetica della lode, apre infatti la canzone con un «dolce lume» deputato ad evocare il fuggevole *gaudium* d'uno stato contemplativo, secondo temi sapienziali e agostiniani: «Dulce lumen, et delectabile est oculis videre solem» (*Eccle* XI 7; *Sol.* I XIII 23; *Conf.* XI XIX 25); una *periculosa dulcedo*, intravista da Agostino nel fulgore di Sapienza, accompagnata da una costante mobilità («veggio | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume», vv. 1-2) che connota tanto lo sguardo della distante donna del Libro («Vaghe faville, angeliche, beatrici...», v. 37) quanto l'inafferrabile essenza della bella donna Filosofia-Sapienza: «Omnibus enim mobilibus mobilior est sapientia» (*Sap* VII 24). Una dolcezza che circolarmente si rincorre nel testo ed è parola-chiave della canzone (vv. 2, 39, 43, 46, 74) fino al soverchiante eccesso che apre la terza *cantilena* («soverchia dolcezza, com'io temo», LXXIII 8), e che è contesa da quel *velo* (paolino) d'incomprensione che continuamente nel Libro (e nella letteratura dei mistici) si frappone tra gli sguardi degli amanti e ostacola la *visio* desiderata, «Torto mi face il velo...» (vv. 55-58), come annunciato nella penultima stanza della canzone *Lasso me* con la solita ambiguità d'un perenne doppio piano del discorso poetico (LXX 35).

Canzone di cinque stanze, piú congedo, sullo stesso schema dell'omometrica prima *cantilena oculorum*, LXXI.

[I]. 1. *Gentil mia donna, i' veggio*: apostrofe incipitaria di gusto antico, stilnovistico e anche guittoniano, come nella canzone *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa*, dove il sintagma caratterizza l'inizio di tutte le stanze; tuttavia l'emozione iniziale sta piuttosto con Cavalcanti autore della 'sua' ballata degli *occhi*: «*Veggio* negli occhi de la donna mia | un lume pien di spiriti d'amore, | che porta...»; e anche: «Io veggio che negli occhi suoi risplende | una vertú d'amor tanto gentile...» (*Posso degli occhi miei*, 11-14); il ricordo è per altro mescolato con altri dantismi, per cui cfr. vv. 2-3.

2-3. *mover*: verbo sintomatico della mobilità di quello sguardo lucente, non diverso dallo sguardo di Beatrice, «De li occhi suoi, come ch'ella li mova, | escono spirti d'amore inflammati...» (*Donne ch'avete*, 51-52; *Vita Nuova* XIX). *Loci paralleli*: «cosí costei, ch'è tra le donne un sole, | in me movendo de' begli occhi i rai» (IX 10-11), «dolcemente ... gli occhi move» (CXCII 7), «un mover d'occhi, un ragionar, un canto» (CCLXIV 53); e anche nello stesso testo: «una | rivolta d'occhi», vv. 34-35. *de' vostr'occhi ... lume*: cosí Dante, *Amor, tu vedi ben*, 43-44: «Da li occhi suoi mi ven *la dolce luce* | *che mi* fa non caler d'ogn'altra donna». *un dolce lume*: elemento costante nel sistema petrarchesco suscettibile di infinite varianti: «de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra» (XI

14), «sí dolce lume uscia degli occhi suoi» (CVI 8), «Tanto mi piacque prima il dolce lume» (CXLII 31); «Ben veggio io di lontano il dolce lume» (CLXIII 9); in una variante intermedia di *Tr. Cup.* III 137: «Gli occhi sí ardenti et pien' d'un dolce lume» (Vat. lat. 3196, c. 18*r*; Appel, *Entwickelung*, p. 146; cfr. nota a LXXI 37); *Inf.* X 69, *Purg.* XIII 16 (il sole, appunto); sul tema degli occhi come *via recta ad sapientiam* si veda ancora la sestina CXLII 20-21: «seguendo ove chiamar m'udia dal cielo | e scorto d'un soave et chiaro lume». *mi mostra la via ... conduce*: richiamo interno, e probabile indizio di vicinanza temporale, al sonetto 'romano' *L'aspetto sacro*, «et la via de salir al ciel mi mostra», cfr. nota a LXVIII 4; tema del *Secretum* III, p. 152: «At mulier ista tam celebris, quam tibi certissimam ducem fingis ad superos», e del sonetto XIII 13, «ch'al ciel ti scorge per destro sentero», per altro qui commemorato dal v. 8, similare, «et che mi scorge al glorïoso fine»; CCCLVII 3-4.

4-6. *et per lungo costume ... traluce*: e nei vostri occhi [*dentro là*, con evasiva perifrasi avverbiale, a richiamo di *là dove ... dove* di LXXI 5 e 7], dove sta il mio pensiero insieme con Amore [cfr. XXXIX 2, LXXI 7, CCLIII 9-10; Dante, *Tre donne*, 3: «ché dentro siede Amore»] fin da quando vi vidi la prima volta [*per lungo costume*: «per antica usanza», Daniello], là dentro il vostro cuore traluce quasi come cosa visibile; e per questo vedere [*vista*] quello che è *quasi* visibile, o *quasi* invisibile, cioè per la fede e la speranza che è intelligenza dell'invisibile secondo l'apostolo Paolo (*Hebr* XI 1-3, *Col* I 16), io sono tratto a far bene (v. 7). *traluce*: traspare, secondo il modulo ciceroniano degli occhi come «animi fenestrae» (*Tusc.* I XX 46; Daniello); cfr. XCV 10, CXLVII 13, CCLXXVII 11, CCCXVII 5; Cino, *Io son sí vago*, 5-6: «E quel che pare e quel che mi traluce | m'abbaglia tanto...».

7. *vista*: in gioco etimologico con *visibilmente*. *ben far*: come in LXXIII 58 e LXXXV 8, CCLVII 6, CCXCV 12, CCCLIX 30

8. *mi scorge*: mi guida, come nel luogo parallelo «ch'al ciel ti scorge per destro sentero», XIII 13; cfr. nota a CCCXVI 7, CCCLVIII 4. *glorïoso fine*: un approdo degno di gloria e d'immortalità, secondo il tema della prima *cantilena*, nota a LXXI 96; che il *glorïoso fine* sia il cielo, o il «glorïoso regno» di XXIX 41, sembra escluso dallo stesso messaggio parallelo del v. 3, «ch'al ciel conduce», sia pure nella solita ambiguità; cfr. nota a CXIX 13.

9. *questa sola*: questa sola visione, in posizione anaforica con il v. 7. *dal vulgo m'allontana*: tema d'esclusività e di solitudine annunciato in LXXI 11-13, cfr. XIII 11, nota a CCCLX 116-17; *Tr. Mor.* II 13-14; *Inf.* II 104-5.

10. *lingua humana*: le parole d'un uomo mortale, «lingua mortal» (V 14), con i *loci paralleli* «Lingua mortale al suo stato divino | giunger non pote» (CCXLVII 12-13), «Come poss'io ... | con parole mortali aguagliar l'opre | divine» (cfr. nota a CCCXXV 6-7).

11-12. *contar*: raccontare, come *ricontar* della canzone CXXVII 88, nel quadro del *topos* antico, trobadorico, siciliano e stilnovistico dell'inadeguatezza della lode; Cavalcanti, *Veggio negli occhi*, 16; cfr. nota di Menichetti a Chiaro Davanzati, *Or vo' cantar*, 13. *due divine | luci*: quegli occhi lucenti, le stesse «luci beate», «lumi del ciel», «divina ... bellezza» di LXXI 57, 68 e 62, con l'incremento emotivo dato dall'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo.

13-14. *e quando ... | et quando*: d'inverno con le sue brine e di primavera quando la terra sembra ringiovanire, cioè in tutte le stagioni, sempre; cosí Peire Vidal, *Ges pel temps fer e brau*, 9-10: «*quan* vei la neu sus en l'auta montanha | que *quan* las flors s'espandon per la planha» (varietà stagionale per l'invariabilità dell'anima, per cui cfr. anche CXLII 23-24, CCLXV 5-6, CCLXX 67-68,

con la stessa oscillazione). *pruine*: come in LXVI 6. *ringiovenisce*: torna giovane (neutro); *Inf.* XXIV 1, «In quella parte del giovanetto anno...» (Carducci).

15. *qual era ... affanno*: cosí come era «giovanetto», nato da poco, l'anno quando io m'innamorai (aprile 1327). *al tempo del mio primo affanno*: commemorazione interna dell'*incipit* della canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (XXIII) cosí come dell'*explicit* di *Lasso me* (LXX).

[II]. 16. *se là suso*: se lassú, in cielo, con la stessa formula di XXXI 3. Movimento e messaggio memorizzato da Leopardi nell'inno *Alla sua donna* ideale: «Se dell'eterne idee | l'una sei tu, cui di sensibil forma | sdegni l'eterno senno esser vestita...».

17. *onde*: da dove. *'l motor*: Dio, il «motor primo» (*Purg.* XXV 70), «che move il sole e l'altre stelle», *Par.* XXXIII 145 (Carducci).

18. *degnò*: verbo neutro, cfr. CCCLXV 13. *del suo lavoro*: un poco del «suo mirabil magistero» (IV 2), con *del* partitivo.

19. *opre sí belle*: come queste terrene visibili degli occhi dell'amata. Ripresa del tema delle «cose belle» di *Lasso me*, LXX 37

20. *la pregione*: il corpo, che tiene l'anima prigioniera, secondo l'immagine platonica (da cui Cicerone nel *Somnium Scipionis*, *Rep.* VI XIV: «hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt», evocato nel *De remediis* II 120; *Fam.* XIV 3, 7) e cristiana (Agostino, *Contra Ac.* I III 9), cfr. LXXXVI 5, CV 63, CCLXIV 8, nota a CCLXXXVII 3, CCCVI 4, CCCXXV 9, 101, CCCXLIX 9-10, CCCLXIV 12; *Tr. Mor.* II 34, per cui vedi Ariani, pp. 255-56.

21. *et che 'l camino ... mi serra*: la quale prigionia del corpo mi chiude la strada alla vera vita; cfr. LXXI 43. *tal vita*: la vita eterna. *serra*: il verbo specifico e quasi 'tecnico' petrarchesco per indicare lo sbarramento tra questa e l'altra vita, cfr. XXXVI 7, LIII 48, LXXXI 11, nota a CCLXVIII 62-63.

22. *usata guerra*: il metaforico, abituale conflitto e affanno del poeta-amante, cfr. XXXVI 6, CXXVII 33, CCLXVIII 61, CCCII 7, CCCXVI 2.

23. *ringratiando Natura*: autorinvio alla 'benedizione' iniziale del sonetto IV 13-14: «tal che Natura e 'l luogo si ringratia | onde sí bella donna al mondo *nacque*». *e 'l dí ch'io nacqui*: tema del ringraziamento anticipato dalla prima *cantilena*, «per li quali io ringratio | la vita», LXXI 68-69.

24. *reservato ... a tanto bene*: che mi hanno riservato a quel bene-*dulcedo* annunciato nella prima canzone degli occhi, LXXI 75 e 83; la stessa clausola nella canzone XXVIII 105: «che gli anni tuoi riserva a tanto bene».

25. *et lei*: e ringraziando lei. *a tanta spene*: quella di «ben far» e del «gloriöso fine» della prima stanza (vv. 7-8); tale «alta speranza» (v. 65) è il tema delle tre canzoni 'sorelle', qui esaltata dalla posizione finale di verso, marcata da *enjambement*.

26. *alzò il mio cor*: ha sollevato in alto il mio spirito, con quelle «ale amorose» enunciate nella prima *cantilena* (LXXI 12), cfr. CCCXXXII 48. *cor*: monosillabo che pone forte clausola al primo emistichio quinario, ripercossa internamente da *allor*. *giacqui*: come in CCCXX 7.

27. *noioso et grave*: odioso e pesante a me stesso; sul tema di Giobbe: «factus sum mihimetipsi gravis» (VII 20), con variazione aggettivale della coppia «angoscia et noia» di LXXI 97; l'aggettivo *grave*, con tutta la sua pesantezza corporea, questa «noiosa et grave carne» della canzone CCCXXXI 57, si oppone al messaggio di *alzò*.

28. *quel dí*: sempre lo stesso giorno miracoloso della sestina LXVI 38.

29. *empiendo*: determina *lei ... alzò* (per altri, malamente, il soggetto è *io*). *un pensier alto*: come *alta* è la speranza, v. 65.

30. *ond(e)*: del quale cuore. *la chiave*: per la chiave del cuore cfr. nota a XVII 12, XXIX 56, XXXVII 35-36, LXIII 11-12, XCI 5-6, CCCX 11.

[III]. 31. *stato gioioso*: felice condizione, beatitudine; è oggetto prolettico, ripreso dal pronome neutro *l(o)* al v. 34, con la stessa segmentazione sintattica che caratterizza l'inizio della terza stanza della prima canzone degli occhi, LXXI 31-33. Il sintagma è d'intonazione arcaica, guittoniana e stilnovistica; Dante, *Poscia ch'Amor*, 3; Cino, *Giusto dolore*, 13.

32. *volubile*: «Fortuna volubilis» di Ovidio, *Trist.* V VIII 15 (Carducci), tra le tante suggestioni sul tema della mobilità di Fortuna, classiche e cristiane, cfr. nota a CCCXXV 106; *Fam.* XIV 3, 4.

33. *a chi ... amici*: a coloro ai quali Amore e Fortuna furono piú amici nelle cose di questo mondo («Se fosse amico il re de l'universo...», *Inf.* V 91).

34-35. *cangiassi ad una* | *rivolta d'occhi*: mettessi in cambio d'un solo sguardo [altro *enjambement*], dal quale... Daniello richiama Orazio, *Carm.* II XII 21-24, col tema del preferibile *permutare* tutte le ricchezze d'Arabia per un solo capello di Licimnia sciolto sul collo nudo. *riposo*: pace, opposta all'«usata guerra» del v. 22.

36. *arbor ... radici*: è il tema della forza fecondatrice dell'amata formulata in termini di natura, come in LXXI 102-4, «s'alcun bel frutto | nasce di me, da voi *vien* prima il seme: | io per me son quasi un terreno asciutto...».

37-38. *Vaghe faville, angeliche*: lo stesso «vago, dolce ... sguardo» di CCCXXX 1, con tutta l'ambigua mobilità dell'aggettivo *vago* (nota a CCCLIII 1; «vagos oculos» e inquieti in *Fam.* XII 3, 16); elementi primari del sistema petrarchesco; le «angeliche faville» tornano nella canzone CCVII 31, e l'intera serie «vaghe angeliche faville» passa prima nelle minute dal sonetto *Sí come eterna vita* (CXCI) a *Stiamo, Amor, a veder* (CXCII), variando per differenziazione interna nella lezione definitiva con «vaghe et lucide faville» (CXCII 12). La *laus oculorum* rinvia ai luoghi tipici della canzone precedente, LXXI 50, 57, 68. Per le faville-occhi cfr. nota a LV 9. *beatrici* | *de la mia vita*: come «del mio penser hora beatrice» del sonetto CXCI 7 (cfr. CCCLXVI 52), qui con potente *enjambement*. *piacer*: come nella ballata degli occhi di Cavalcanti, «Veggio negli occhi de la donna mia | un lume pien di spiriti d'amore, | che porta uno piacer novo nel core, | sí che vi desta d'allegrezza vita» (Carducci). *s'accende*: richiamo interno alla prima *cantilena*, LXXI 28.

39. *dolcemente*: avverbio tematico intonato al *dulce lumen* iniziale. *mi consuma et strugge*: mi sfinisce e mi disfà; raddoppio verbale antico (Bonagiunta, *Avegna che partensa*, 13-14: «La gioi' ch'eo perdo e lasso | mi strugg'e mi consuma») che anticipa il seguente *sparisce et fugge*, con richiamo ai verbi interni *strugge* (primo emistichio quinario) e *Fugge* di situazioni emotive uguali in LXXI 41 e 97; cfr. note XVIII 4 e CCCXXX 8.

40-41. *come sparisce ... splende*: tema paolino del diverso fulgore dei corpi celesti, «stella enim a stella differt in claritate» (*1 Cor* XV 41), variamente modulato nel Libro con l'oscuramento delle altre stelle rispetto al fulgore del sole-donna; «Sí come 'l sol con suoi possenti rai | fa súbito sparire ogni altra stella...» (CXIX 69-70), cfr. nota a CCXVIII 4; *Afr.* IV 99-100; Monte Andrea, *Sí come, i marinari*, 10-11: «se vostra lumera non aggio; | la qual fa disparére ogn'altra luce» (Santagata).

42. *de lo mio core*: complemento di moto da luogo, prolettico.

43. *tanta dolcezza in lui discende*: fa eco a *tanto bene ... tanta spene* (vv. 24-25) e ricorda la «doussor c'al cor li vai» della situazione esaltante di Bernart de Ventadorn (*Can vei la lauzeta*, 4); poi un *topos* diffuso, Rambertino Buvalelli, *Al*

cor m'estai, 29-32: «Dieus, coras la veirai! | Don tals doussors inz al cors me dissen, | qe·m ten lo cor fresc e gai...» (Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 173); Cino, *L'alta speranza*, 28-29: «La grazia sua a chi la può mirare | discende nel coraggio...» Il verso è forse un ricordo ritmico-sintattico di Dante, *Amor, da che convien*, 27: «ove *tanta* tempesta *in me* si gira».

44. *ogni altra cosa ... va fore*: esce dal cuore ogni altra cosa, ogni grave meditazione (*penser*, cfr. CXXIX 1); in variazione sul tema: «ogni altra salma | di noiosi *pensier'* disgombra...» (LXXI 79-80); «tutti gli altri diletti | ... | et tutte altre bellezze indietro vanno» (LXXIII 64-66).

45. *solo ... rimanse*: se ne rimane, con forma mediale-affettiva; Amore sta solitario nel cuore dell'amante (*ivi*) come in sua stanza; così Dante, *Con l'altre donne*, 7-11: «ché Amor, quando sí presso a voi mi trova, | prende baldanza ... | sí che *solo remane* a veder vui» (*Vita Nuova* XIV).

[IV]. 46. *Quanta dolcezza*: la ripresa di «tanta dolcezza», v. 43, annuncia la variazione di questa stanza su i temi della precedente, particolarmente sensibile nei versi iniziali di ciascuna, che si completano tra loro a distanza. *unquancho*: mai, cfr. XXIX 2.

47-48. *aventurosi*: bene avventurati, nello «stato gioioso» elargito da Amore e da Fortuna, vv. 31-33; si veda la donna amorosa *benaventurosa* del Notaio (*Dal core mi vene*, 8) e di Percivalle Doria (*Come lo giorno*, 28), nonché l'*Aventuroso ... terreno* di CVIII 1. *accolta | tutta ... è nulla*: tutta raccolta in un sol cuore [altro *enjambement*] è niente a paragone di quello che io sento; «quant'io parlo è nulla | al celato amoroso mio pensero» (CXXVII 99-100), «è nulla a la tua gran vertute» (CCCLXVI 102); cfr. *Par.* XXVII 91-96.

49. *alcuna volta*: corrisponde all'intermittenza della beatitudine data da *ad ora ad ora* della prima canzone degli occhi, LXXI 75-78.

50. *soavemente*: fa eco a *dolcemente* della terza stanza, v. 39. *tra 'l bel nero e 'l biancho*: ad indicare l'areola dell'iride (variamente colorata, che determina la bellezza e la vivacità dell'occhio) tra il centro scuro della pupilla e il bianco del bulbo oculare, con indicazione tanto precisa quanto nell'insieme sfuggente; lo stesso «bel dolce soave bianco et nero» di CLI 7, sul medesimo stilema ciniano di *Verdi panni*, nota a XXIX 23.

51. *volgete*: il verbo indicativo della mobilità dello sguardo (*lume*), come nel «volger de' duo lumi» della ballata *Perché quel che mi trasse* (nota a LIX 13-14); risponde a una «rivolta d'occhi» della stanza che precede, anche qui, come sopra, in tessuto preziosamente allitterante, *vien ... vien ... Vaghe ... aventurosi ... voi ... volta ... soavemente... si trastulla*: si diletta; in parallelo: «'l sol [il sole-donna] che 'l cor m'arde et trastulla», CCXXIII 13; sonetto attribuito a Petrarca *Le nevi sono e le pioggie cessate*, 6-8: «e tutte quasi Amor le creature | trastulla e mena per le sue pasture | nel nuovo tempo, credo, innamorate» (Solerti, XC); *Tr. Tem.* 133, detto della gloria mondana che «al vento si trastulla», in significato non erotico ma sempre con regressione al destino della nascita, *in fasce ... 'n culla*. Nel frammento Weiss del *Trionfo della Fama*, 80-81, coloro che «poser in trastullo | il mal d'amor» sono i poeti erotici latini e *trastullo* «traduce il lat. *lusus*, con cui spesso si indica la poesia d'amore» (Martellotti, *Laurea occidens*, p. 53, con rinvio a *Tr. Cup.* IV 20). Carducci rinvia al verbo dantesco di *Purg.* XVI 90, *Par.* IX 76.

52. *da*: fin da. *fasce ... culla*: similmente nella canzone *Quando il soave*, «Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla», nota a CCCLIX 36.

53. *al mio imperfecto ... adversa*: all'imperfezione naturale e all'imperfezione accidentale di Fortuna. Citazione del Salmo di David CXXXVIII 16: «Imperfectum meum viderunt oculi tui» (Daniello).

54. *questo rimedio*: il lenitivo, il compenso d'uno sguardo pieno di *dulcedo*.

55-56. *Torto*: ingiustizia, perché la visione degli occhi è stabilita da Dio (vv. 52-54). Il sostantivo commemora in rapporto paronomastico il participio passato *tolto* della medesima situazione nella ballata del velo: «Quel ch'i' piú desïava in voi m'è tolto: | sí mi governa il velo...» (XI 11-14); anche nella ballata LIX 11-13, all'altro capo del verso: «*Tolta* m'è poi ... | lasso, la dolce vista; | e 'l volger de' duo lumi...»; nel sonetto ad Orso l'impedimento di quel *velamen* (esodico, paolino) si raddoppia, come qui, nella *biancha mano* «che contra gli occhi miei s'è fatta scoglio» (XXXVIII 12-14), cfr. nota a CXCIX 1, CCLVII 1-4. *s'atraversa*: si mette di traverso, s'interpone, come in CXLIII 12.

57. *sommo dilecto*: la luce di quello sguardo, che è *delectabile* cosa a vedere (*Eccle* XI 7); simile il *sommo piacer* di Beatrice sottratto alla vista dell'amante: «e se 'l sommo piacer sí ti fallio | per la mia morte...» (*Purg.* XXXI 52-53).

58. *gli occhi, onde ... si rinversa*: i miei occhi, dai quali giorno e notte trabocca il gran desiderio e l'ingente amore [cfr. nota a XI 1-4] sotto forma di lacrime; il concetto taciuto di lacrime è condotto sia dal verbo *(rin)versare* (abbondanza e continuità) sia dalla stessa indicazione temporale *dí et notte* («plorabo die ac nocte», *Ier* IX 1), per cui cfr. LXX 38, LXXI 55, LXXIV 8, ecc. Rima ricca di *si rinversa* con *s'atraversa*, come nel distico finale di *petto* con *aspetto*.

59. *per isfogare il petto*: come in Dante, *Donne ch'avete*, 4: «per isfogar la mente» (*Vita Nuova* XIX); *Inf.* XXXIII 112-13; *Tr. Cup.* II 30: «per sfogar l'anima mesta», cfr. L 57, nota a CCXCIII 10, CCCXLIV 13-14.

60. *che forma tien ... aspetto*: il doloroso cuore dell'amante è simile e conforme all'aspetto esteriore, variamente dipinto dai colori di Amore, secondo la corrispondenza esterno-interno descritta nella prima canzone («Vedete ben quanti color' depigne | Amor sovente in mezzo del mio volto, | et potrete pensar qual dentro fammi», LXXI 52-54). Tutti i commentatori spiegano che il cuore «è variamente disposto, ha diverso stato, secondo che l'aspetto di Laura è dolce overo aspro» (Leopardi), con la sola valida eccezione del Vellutello.

[V]. 61. *io veggio*: verbo direttivo (v. 1), ripreso in chiusura.

62. *che natural ... non vale*: che non mi basta dote di natura (senza l'ausilio che viene dall'alto, senza la *grazia* divina e senza la *mercé* dell'ambigua madonna); in parallelo: «Ben sapeva io che natural consiglio, | Amor, contra di te già mai non valse», LXIX 1-2.

63. *caro*: anche prezioso e raro, alla provenzale, in congruenza alla non continuità dell'elargizione (nota al v. 49), come in CXCIX 9 («Candido leggiadretto et caro guanto»), CXCIII 10, CCLXII 4.

65. *alta speranza*: una speranza posta cosí in alto; l'«alta speme» del sonetto CXCI 8. *si conface*: si addice, spetta; nel *Cantico* di san Francesco: «tue so' le laude ... | Ad te solo, Altissimo, se-konfano [o *konfane*, Ageno]...» Il verbo pone richiamo derivativo con *face* interno della stanza precedente, v. 55.

66. *foco gentil*: la nobile fiamma adeguata all'altezza dell'ispiratrice; lo stesso «gentil foco» acceso dalla *domina* del sonetto CCXXIV 3; cfr. LXXI 11. *ond'io ... ardo*: del qual fuoco brucio interamente; luogo parallelo in CXXVII 65, con lo sfavillio di quegli occhi «ond'io sempre ardo».

67-71. *S'al ben veloce ... tal fama*: se per sollecito studio [il fervidissimo *studium veritatis atque sapientiae* di Agostino, *Conf.* VI x 17, e di Dante, *Conv.* III XII 2], se per appassionata applicazione [non per *dote* di natura, v. 62], posso farmi veloce al bene e lento al male [*al contrario*], «pocho prezando quel ch'ogni huom desia» [XIII 11; qui *dispregiator* è appositivo], la mia fama di virtú [*tal* riassume gli elementi prolettici dei vv. 67-68] potrebbe forse giovarmi nel pensiero

di lei, che è volto al bene [*benigno*, in gioco etimologico con *ben*, v. 67]. Castelvetro (poi Scherillo, Chiòrboli) subordina a *farme* soltanto *dispregiator...*, v. 68. Per l'oscillazione *veloce ... tardo* si veda in parallelo *veloce ... pigro* di CCCXXX 5-6; per la forma *porrebbe* cfr. nota a LXXI 84.

72. *certo*: in tensione con *forse* del v. 70. *il fin ... pianti*: la fine dei gemiti e delle lacrime (vv. 58-59), l'*exitus aquarum* che gli occhi versano, secondo il Salmista (*Ps* CXVIII 136).

73. *che*: oggetto. *non altronde ... chiama*: la fine del pianto che il cuore dolente invoca non da altra parte che dai «begli occhi», con prolessi avverbiale del complemento di moto da luogo.

74. *vèn*: viene; sintomaticamente è lo stesso verbo che denota la fenomenologia della pace nella terza stanza, che «vien come ogni arbor vien da sue radici», cfr. nota al v. 36. *occhi alfin dolce tremanti*: Vellutello ricorda, «quantunque la sentenzia tutta diversa», la settima Satira di Giovenale, v. 241: «oculosque in fine trementis». La formazione giustapposta *dolce tremanti* emula, come prova la posizione in clausola con *dolce* avverbiale, la coppia oraziana «dulce ridentem» e «dulce loquentem», evocata in chiusura del sonetto *In qual parte del ciel* CLIX; cosí anche nell'epistola metrica a Giacomo Colonna: «oculos dum dulce micantes» (I 6, 59).

75. *ultima speme*: anche dantesca, *La dispietata mente*, 32, «l'ultima speme a cercar mi son mosso» (Trovato). *cortesi amanti*: «quelli i quali piú oltra che l'amata vista de' begli occhi non desiano e in quella mirar s'appagano» (Daniello), con revisione implicita del tradizionale concetto di cortesia come 'misura'. Sarà un ricordo leopardiano: «E voi, pupille tenere, | sguardi furtivi, erranti, | voi de' gentili amanti | primo, immortale amor» (*Il risorgimento*).

[Congedo]. 76. *l'una sorella*: la prima *cantilena oculorum*, LXXI. Dante, *Conv*. III IX 4: «Dico dunque in prima: "O canzone, che parli di questa donna cotanta loda, e' par che tu sii contraria ad una tua sorella" [nel congedo di *Amor che ne la mente mi ragiona*: «Canzone, e' par che tu parli contraro | al dir d'una sorella che tu hai»]. Per similitudine dico "sorella"; ché sí come sorella è detta quella femmina che da uno medesimo generante è generata, cosí puote l'uomo dire "sorella" de l'opera che da uno medesimo operante è operata; ché la nostra operazione in alcuno modo è generazione». Anche nel congedo della canzone *Li occhi dolenti*: «Pietosa mia canzone, or va piangendo; | e ritruova le donne e le donzelle | a cui le tue sorelle | erano usate di portar letizia» (*Vita Nuova* XXXI).

77. *l'altra*: la terza canzone che si prepara nell'*albergo* della mente.

78. *piú carta vergo*: «alma gentil chui tante carte vergo» (CXLVI 2); LXVII 4; *Tr. Cup*. III 115-17; *Purg*. XXVI 64, «ditemi, acciò ch'ancor carte ne verghi» (Castelvetro); in parallelo anche «le carte | ch'i' vo empiendo di voi» dell'omogeneo sonetto *Io son già stanco*, LXXIV 12-13.

Poi che per mio destino
a dir mi sforza quell'accesa voglia
che m'à sforzato a sospirar mai sempre,
Amor, ch'a ciò m'invoglia,
sia la mia scorta, e 'nsignimi 'l camino,
et col desio le mie rime contempre:
ma non in guisa che lo cor si stempre
di soverchia dolcezza, com'io temo,
per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne;
ché 'l dir m'infiamma et pugne,
né per mi' 'ngegno, ond'io pavento et tremo,
sí come talor sòle
trovo 'l gran foco de la mente scemo,
anzi mi struggo al suon de le parole,
pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole.

Nel cominciar credia
trovar parlando al mio ardente desire
qualche breve riposo et qualche triegua.
Questa speranza ardire
mi porse a ragionar quel ch'i' sentia:
or m'abbandona al tempo, et si dilegua.
Ma pur conven che l'alta impresa segua
continüando l'amorose note,
sí possente è 'l voler che mi trasporta;
et la ragione è morta,
che tenea 'l freno, et contrastar nol pote.
Mostrimi almen ch'io dica
Amor in guisa che, se mai percote
gli orecchi de la dolce mia nemica,
non mia, ma di pietà la faccia amica.

Dico: se 'n quella etate
ch'al vero honor fur gli animi sí accesi,
l'industria d'alquanti huomini s'avolse
per diversi paesi,
poggi et onde passando, et l'onorate

cose cercando, e 'l piú bel fior ne colse,
poi che Dio et Natura et Amor volse
locar compitamente ogni virtute
in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo,
questo et quell'altro rivo
non conven ch'i' trapasse, et terra mute.
A·llor sempre ricorro
come a fontana d'ogni mia salute,
et quando a morte disïando corro,
sol di lor vista al mio stato soccorro.

Come a forza di vènti
stanco nocchier di notte alza la testa
a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo,
cosí ne la tempesta
ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti
sono il mio segno e 'l mio conforto solo.
Lasso, ma troppo è piú quel ch'io ne 'nvolo
or quinci or quindi, come Amor m'informa,
che quel che vèn da gratïoso dono;
et quel poco ch'i' sono
mi fa di loro una perpetua norma.
Poi ch'io li vidi in prima,
senza lor a ben far non mossi un'orma:
cosí gli ò di me posti in su la cima,
che 'l mio valor per sé falso s'estima.

I' non poria già mai
imaginar, nonché narrar, gli effecti
che nel mio cor gli occhi soavi fanno:
tutti gli altri diletti
di questa vita ò per minori assai,
et tutte altre bellezze indietro vanno.
Pace tranquilla senza alcuno affanno,
simile a quella ch'è nel ciel eterna,
move da lor inamorato riso.
Cosí vedess'io fiso
come Amor dolcemente gli governa,
sol un giorno da presso
senza volger già mai rota superna,
né pensasse d'altrui né di me stesso,
e 'l batter gli occhi miei non fosse spesso.

Lasso, che disïando
vo quel ch'esser non puote in alcun modo,
et vivo del desir fuor di speranza:
solamente quel nodo
ch'Amor cerconda a la mia lingua quando
l'umana vista il troppo lume avanza,
fosse disciolto, i' prenderei baldanza
di dir parole in quel punto sí nove
che farian lagrimar chi le 'ntendesse;
ma le ferite impresse
volgon per forza il cor piagato altrove,
ond'io divento smorto,
e 'l sangue si nasconde, i' non so dove,
né rimango qual era; et sonmi accorto
che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto.

Canzone, i' sento già stancar la penna
del lungo et dolce ragionar co·llei,
ma non di parlar meco i pensier' mei.

Ultima delle tre canzoni per gli occhi di madonna, «luci beate», «Vaghe faville, angeliche, beatrici», che dolcemente fanno luce sulla *recta via* che porta alla verità (LXXI 57, LXXII 2-3, 37) e che qui sfavillano come «duo lumi» nella tempesta del vivere (vv. 46-51) a memoria di quei *signa* d'orientamento con i quali Agostino ad attacco del dialogo *De beata vita* drammatizza la metafora sapienziale della *navicula* «quae pertransit fluctuantem aquam» (*Sap* V 10); *segni* e *lumi* lucidissimi di settentrione, stelle o fari nelle tenebre, che metaforizzano gli occhi lucenti della donna del Libro, come i «duo ... segni» di *Passa la nave mia* (CLXXXIX 12-14), nell'oscillazione costante tra la *claritas* di «tai segni» nell'oscuro viaggio (CCIV) e la tenebra dei «lumi ... spenti» nel sonetto *La vita fugge*, CCLXXII 14. Occhi soavi portatori di *quies* contemplativa, secondo l'indizio posto al centro della quinta stanza: «Pace tranquilla senza alcuno affanno, | simile a quella ch'è nel ciel eterna, | move da lor inamorato riso...» (vv. 67-69), con evocazione della *animi tranquillitas* che è la condizione privilegiata e difficile dell'*amator sapientiae*: «diceresque humanam esse sapientiam inquisitionem veritatis, ex qua propter animi tranquillitatem beata vita contingeret» (Agostino, *Contra Ac.* I IX 24). Per la cronologia e per le sottolineature linguistiche del 'poema' contemplativo degli occhi cfr. introduzione a LXXI.

Canzone di sei stanze, piú congedo, secondo il medesimo schema previsto nelle due prime *cantilene oculorum*, LXXI-LXXII.

[I]. 1. *Poi che per mio destino*: settenario similare è all'inizio della seconda stanza della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, «S'egli è pur mio destino» (CXXVI 14); in parallelo: «Amor la spinge et tira [la lingua a dire parole di lo-

de], | non per electïon, ma per destino» (CCXLVII 13-14); LXIV 12. La frase causale riporta alla movenza iniziale della prima *cantilena oculorum*, LXXI 1.

2. *a dir*: ritorno del tema del *dire* della poesia (LXXI 14, 47), centrale fin dalla canzone LXX. *sforza*: in *adnominatio* con *sforzato* del v. 3, nonché in assonanza con la rima B *-oglia* (scadenza del primo emistichio quinario); in parallelo: «Amor mi sforza» (cfr. nota a CXXV 14), come nell'*incipit* di Guinizzelli «Donna, l'amor mi sforza | ch'eo vi deggia contare...». *accesa voglia*: variante di «ardente desire» nella stessa posizione della seconda stanza (v. 17), la stessa «voglia accesa» e ardente amore della canzone *Sí debile è il filo* (nota a XXXVII 93-94). Gioco etimologico in verticale (rima ricca derivativa) di *voglia* con *invoglia*, come *svoglia* con *voglia* nella ballata LIX 3 e 9, che orizzontalmente incrementa la variazione sul radicale mediante *voler* ... *svoglia* (cfr. nota a LIX 3, XXIX 32).

3. *mai sempre*: sempremai. Clausola similare in CCXXIV 10: «se sospirare et lagrimar mai sempre».

4. *a ciò m'invoglia*: «mi mette nell'animo questa voglia che mi sforza a parlare» (Leopardi). Implicazione interna con «a·cciò m'invoglia | ragionar de' begli occhi» di XXXVII 73-74.

5. *mia scorta*: la mia guida; cfr. CCCLXVI 64, nota a CCXI 1, CLXIII 2. *'nsignimi*: col vocalismo di *(in)signare*; lo stesso verbo ad attacco della canzone *Tacer non posso*: «Come poss'io, se non m'insegni, Amore, | con parole mortali aguagliar l'opre | divine...» (nota a CCCXXV 5). *'l camino*: la via già tracciata nella prima *cantilena* LXXI 47.

6. *col desio ... contempre*: accordi versi ed emozioni, sí che le rime siano pari all'«accesa voglia»; con ciò è scavalcato l'impedimento enunciato nella prima canzone: «quel che pensier non pareggia, | non che l'avagli altrui parlar o mio», LXXI 20-21.

7. *ma*: lo stesso *ma* limitativo che caratterizza l'apertura della canzone LXXI, vv. 4 e 9. *si stempre*: si stemperi, si sfaccia; «et par ch'io me ne stempre», CXXV 37; cfr. LV 14. Segue *enjambement* che rallenta quell'incredibile dolcezza.

8. *soverchia dolcezza*: l'eccessiva e *periculosa dulcedo* che fa paura («com'io temo»), secondo il 'codice' mistico.

9. *per quel ch'i sento ... giugne*: a giudicare da quello che io sento dentro di me; l'animo non è leggibile dall'esterno, come sono invece gli *atti*, per i quali «di fuor si legge com'io dentro avampi» (XXXV 7-8); la stessa correlazione *dolcezza ... ch'i' sento* in LXXII 46-48. A questa «sposizione ... molto accomodata alle parole» Gesualdo aggiunge un'altra «piú dotta» che è: «per quel ch'io *sento* mirando nei begli occhi», dove il poeta legge quello che per altri è illeggibile, con rinvio a CXXVII 50-51; il che è ammissibile nel quadro della solita ambiguità petrarchesca e dà spessore al tema della paura, v. 8.

10. *ché 'l dir m'infiamma*: rinvio interno al congedo della prima «sorella», «Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi | a dir...» (LXXI 106-7). *pugne*: punge, irrita senza dar quiete.

11-14. *né per mi' 'ngegno ... mi struggo*: e per rimedio poetico che io tenti, cosa che mi fa tremare, non trovo scemato il grande ardore della mente cosí come a volte cantando diminuiva [*sòle* ha il consueto valore arcaico d'imperfetto], anzi parlando mi struggo [cfr. LXXI 41] proprio [*pur*, CXXVI 14, CCCXXXI 24] come... La medicina dell'ingegno (LXXI 2) è qui inefficace, per eccesso di ardore, in controcanto ai luoghi tipici: «Perché cantando il duol si disacerba» (XXIII 4), «Et perché un poco nel parlar mi sfogo» (L 57), «dirò, perché i sospiri | parlando àn triegua, et al dolor soccorro» (CXXVII 10-11). Il tema è im-

mediatamente ripreso all'inizio della seconda stanza. *suon de le parole*: il ricorrente, archetipico e dolce «sonar de le parole» (*Purg.* XIII 65), a cominciare da I 1-2, CIX 10, CCLXX 52, cfr. LXXIV 7.

15. *ghiaccio al sole*: tema della neve dissigillata al calore del sole, per cui cfr. nota a XXIII 115, con richiamo alla prima *cantilena* «Quando agli ardenti rai neve divegno» (nota a LXXI 24).

[II]. 16. *Nel cominciar*: «quando cominciai a parlare de' begli occhi» (Gesualdo), nella prima *cantilena oculorum*, LXXI.

17. *parlando*: in versi e in rime, come in XXIII 4, L 57, CXXVII 10-11. *ardente desire*: il desiderio intenso che accende al canto e alla scrittura, il *gran desio* di LXXI 18, solidale al «gran disio che m'arde» della non meno polisemica Violetta di Dante (*Deh, Violetta*, 12), con richiamo interno all'*ardente desiro* di LXXIX 4; cfr. XI 3, nota a XVII 6; qui in *adnominatio* con *desio*, v. 6.

18. *riposo ... triegua*: dittologia alternativa a *pace ... triegua*, per cui cfr. note a LVII 9, CCCXVI 1; lo stesso raro e *breve riposo* di L 10.

19. *Questa speranza*: rinvio al tema iniziale del ciclo delle tre sorelle, LXXI 1-4; *loci paralleli*: «et questa spene m'avea fatto ardito» (XXIII 103), «Questa speranza mi sostenne un tempo» (XXXVII 15).

20. *ragionar*: corrisponde a *dir* della prima stanza (vv. 2, 10) e, con *variatio*, a *parlando*, v. 17; cosí Dante, *Donne ch'avete*, 2-4: «i' vo' con voi de la mia donna *dire*, | non perch'io creda sua laude finire, | ma *ragionar* per isfogar la mente» (*Vita Nuova* XIX).

21. *al tempo*: al momento buono (antifrastico, riferito ai due elementi della dittologia *m'abbandona ... et si dilegua*, divaricata per epifrasi), «in tempore» (Daniello), «quando bisognerebbe averla piú che mai, avendone in due canzoni parlato» (Gesualdo); Castelvetro propone «a lungo andare e in processo di tempo», ma è contraddetto dall'istantaneità di *or*.

22. *conven*: è necessario. *alta impresa*: come è quella intrapresa «del cantar de' begli occhi, a la quale disse nel principio della prima di queste canzoni che 'l suo ingegno paventava» (Daniello), con richiamo esplicito al punto del *cominciar* della prima *cantilena*, LXXI 2.

23. *l'amorose note*: il canto guidato da Amore, vv. 5-6; si veda la sestina *Là ver' l'aurora*, dove la parola-rima *note* è nel campo semantico della parola-rima *versi*: «esser non pò che quella angelica alma | non senta il suon de *l'amorose note*» (CCXXXIX 32-33), cfr. L 19, CCCXI 4, CCCXXII 3: «quelle note ov'Amor par che sfaville».

24. *sí possente è 'l voler*: cosí potente è quella «accesa voglia» esordiale (v. 2), con ripresa del tema nel gioco etimologico. *mi trasporta*: cosí come trasporta il *desio*-destriere del sonetto VI 11, contro il freno della ragione; LXXX 15, CXXXV 42-43, CCXXXV 1.

25. *la ragione è morta*: «morta fra l'onde è la ragion» nel sonetto *Passa la nave mia* (CLXXXIX 13), con l'immagine del nocchiero perduto nella tempesta di Amore, che qui compare nella quarta stanza; «regnano i sensi, et la ragione è morta» (CCXI 7); «ché 'l duol pur cresce, et la ragion vèn meno» (CCXXXVI 3).

26. *contrastar nol pote*: non può contrastare il *voler(e)* trascinante. Lo stesso verbo d'impotenza di LXXI 18, con richiamo circolare: «ma contrastar non posso al gran desio».

27. *Mostrimi*: sopra, nella prima stanza, *'nsignimi* (v. 5), soggetto sempre Amore come guida e *magister*.

28. *se mai percote*: il soggetto, per zeugma sintattico, è la stessa azione del dire del verso precedente, cfr. nota a LXV 12-13.

29. *la dolce mia nemica*: caratteristico *oxymoron* petrarchesco, come in XXIII 69, CLXXIX 2, CCLIV 2, a ricordo della *dolza enemia* di Sordello, canzone *Bel m'es ab motz*, 33.

30. *di pietà ... amica*: come nell'*incipit* del sonetto di Cino «Bella e gentile amica di pietate». Il Codice degli scartafacci Vaticano lat. 3196, c. 6*r*, documenta un tormentato processo elaborativo per i vv. 25-30 (fine della seconda stanza della terza canzone, recita la postilla): «finché la mia man destra | l'usato offiçio a l'anima [*prima* al gran voler] disdica; | poi, se già mai percote | a quella altera di virtute amica [*prima* famosa al mondo di virtute amica] | gli orecchi questa con quell'altre note [*prima* gli orecchi vostri questa e l'altre note], | dirà: 'l mio servo vuol piú ma non pote [*vel* vuol, ma piú non pote. *Prima* Direte: il servo mio piú là non pote]». Altra variante progressiva è inserita verticalmente nello stretto margine esterno del foglio: «*vel* gli orecchi a quella mia dolce nemica | questa coll'altre simiglianti note, | dirà: costui vorria [*vel* vuol ben], ma piú non pote», con l'indicazione *hoc placet*. Il tema della stanchezza della mano che scrive («finché la mia man destra ... disdica») riaffiora nel congedo della redazione definitiva («i' sento già stancar la penna...»); le varie e simiglianti note retrocedono come *amorose note* al v. 23 dell'ultima redazione nella sede D della sirma; la rima Ee della redazione intermedia, *-estra*, documentata solo dalla parola *destra*, è stata radicalmente sostituita con *-orta* (vv. 24-25), mentre le altre, sia pure con ordine scambiato, restano uguali (*-ote*, *-ica*). Anche l'antico *gran voler* del secondo verso (= v. 26) rimane come *possente ... voler* al v. 24 della stesura d'arrivo; cfr. Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 156-58.

[III]. 31. *Dico*: è il verbo che enuncia la vera lode, dopo i rinvii delle prime due stanze e delle prime due canzoni, cfr. LXXI 76, «Dico ch'ad ora ad ora...», e LXXII 16, come «moto di pensiero conforme» (Chiòrboli). *'n quella etate*: nel tempo antico nel quale...

32. *accesi*: con richiamo interno agli *spirti accensi* di LXXI 89. Il «vero honor» è il tema del sonetto LXVIII, lí conflittuale, qui risolto in una soluzione 'moderna' che fa rivivere a suo modo l'onorate cose degli antichi; cfr. nota a CCXV 6; *Tr. Fame* II 15.

33-34. *l'industria ... diversi paesi*: alcuni pochi uomini industriosi s'aggirarono di paese in paese (figura di metonimia; consonanza 'ricca' di *avolse* con *diversi*). Tema di Cicerone, *Tusc.* IV XIX 44: «Ultimas terras lustrasse Pythagoran Democritum Platonem accepimus; ubi enim quicquid esset quod disci posset, eo veniendum iudicaverunt» (Daniello); anche *De finibus* V XXIX 87: «cur Plato Aegyptum peragravit ut a sacerdotibus barbaris numeros et caelestia acciperet? ... cur ipse Pythagoras et Aegyptum lustravit...? cur tantas regiones barbarorum pedibus obiit, tot maria transmisit? cur haec eadem Democritus?...», per cui vedi *Fam.* XIII 12, 2: «vides Pithagoram ac Platonem doctrine haustum, quem toto orbe refunderent, egiptiacis primum et mox italis liminibus mendicantes».

35. *poggi ... passando*: trapassando monti e mari; in andamento parallelo: «Quante montagne et acque, | quanto mar, quanti fiumi | m'ascondon que' duo lumi», XXXVII 41-43, nonché l'enumerazione di LXXI 37, sempre in contesto allitterante. *onorate*: *adnominatio* con *honor* e interruzione sintattica del verso; l'*enjambement* segna anche i vv. 37-38 e 38-39.

36. *cose cercando*: altra allitterazione (poi *colse*) e ripercussione fonica nel cuore del verso (primo emistichio quinario) di *passando*. *'l piú bel fior ne colse*: colse il fior fiore delle cose onorate (soggetto l'*industria* umana del v. 33). Altro rintocco fonico interno di *fior* con *honor* (clausola al quinario), *Amor, A·llor*, v. 42.

37. *volse*: soggetto singolare col trinomio soggetto; nota a CCCLIX 27. Rima ricca con *avolse*.

38. *locar*: collocare. Così Lapo Gianni: «tutta la sua vertute | ha in te locata l'alto dio d'amore» (ballata *Angelica figura novamente*), evocato dal Castelvetro, che rinvia anche a Properzio, «in commendazione di Roma»: «natura hic posuit, quidquid ibique fuit» (*El.* III XXII 18); cfr. CLIV 1-4. *compitamente*: compiutamente, perfettamente; avverbio che sta a *volse* | *locar* come *ogni* sta a *virtute*, significante totale e perfetta collocazione di totale e perfetta virtú.

39. *in quei be' lumi*: in quegli occhi splendenti, sede di *salute* (v. 43) e di felicità. Tema dantesco della bella donna del *Convivio*: «Chi veder vuol la salute, | faccia che li occhi d'esta donna miri, | sed e' non teme...» (*Voi che 'ntendendo*, 24-25, *Conv.* II); gli stessi *lumi del ciel* di LXXI 68, nonché *duo lumi* nella stanza che segue, v. 48. *ond(e)*: per effetto dei quali. *gioioso*: immerso in quel *joi* chiamato nella seconda *cantilena*, LXXII 31.

40-41. *questo et quell'altro rivo*: indicazione speculare a «onde passando» dei filosofi antichi, clerici vaganti, con stretta ripresa verbale *passando* ... *trapasse*, cosí come «terra mute» risponde a «s'avolse | per diversi paesi», vv. 33-34. *non conven* ... *terra mute*: non è necessario che io attraversi questo o quell'altro fiume [come limite territoriale] e che io vada pellegrinando altrove (*terra mute*); cioè non è necessario che io sconfini, tanto la mèta (filosofica) di questa *quête* interiore risiede «in que' be' lumi» (v. 39). Il messaggio di *conven* si scontra con quello del v. 22 (necessità di continuare l'impresa della lode). Il verbo principale sigilla due ampie frasi, una ipotetica (*se*..., due piedi della fronte) e una causale (*poi che* ... primo piede della sirma).

42. *A·llor*: a loro, occhi splendenti e *lumi*, v. 39; per il cosiddetto raddoppiamento fonosintattico toscano cfr. XII 8, XXXVII 73, anche XXXII 9, XXXV 14 e qui v. 92.

43. *fontana d'ogni mia salute*: il «fons salutis» mariano, variamente diffuso in poesia, cfr. CCCXXXI 1, nota a CCCLI 7.

44. *a morte disïando corro*: con la stessa clausola in *Tr. Cup.* I 117, «ch'a morte, tu 'l sai bene, amando corse», cfr. XCI 12 e nota a XXXVII 20. *disïando*: per eccesso di desiderio; Dante, *Deh, Violetta*, 4: «disïando more».

45. *sol di lor vista*: della contemplazione soltanto di quei «be' lumi». *al mio stato soccorro*: porto conforto alla mia condizione (dolorosa); clausola finale similare nella canzone CXXVII 11: «et al dolor soccorro». Rima ricca derivativa con *corro* e *ricorro*.

[IV]. 46-47. *a forza* ... | *stanco*: stanco per la violenza dei venti. Immagine diffusa dei naviganti nel mare procelloso, già interiorizzata nella canzone L 43-45, qui sensibilizzata dalle grandi metafore all'inizio del dialogo *De beata vita* di Agostino; poi rovesciata 'in morte' nel sonetto *La vita fugge*: «et stanco omai | il mio nocchier, ... | e i lumi bei, che mirar soglio, spenti» (CCLXXII 12-14); lo stesso navigatore e *stanco nocchiero* tra i marosi dell'essere di CLI 2.

48. *duo lumi*: le due costellazioni d'orientamento, l'Orsa maggiore e l'Orsa minore, «che il nostro artico polo ha sempre, perché mai non tramontano» (Vellutello); Virgilio, *Aen.* V 853, di Palinuro: «oculosque sub astra tenebat» (Varchi presso Carducci).

49-50. *cosí*: correlato a *Come*, v. 46. *occhi lucenti*: quei lumi-stelle, «lucidiores ... super solem» come quelli di Sapienza nell'*Ecclesiastico* (XXIII 28) e come gli «occhi rilucenti» di Beatrice-Teologia in *Purg.* XXXI 119; cfr. CX 13; Guinizzelli, *Vedut'ho la lucente stella*, 6.

51. *segno*: astro o faro d'orientamento, il *lucidissimum signum* di Agostino nel

dialogo *De beata vita* I 1 2; cosí in negativo in *Passa la nave mia*: «Celansi i duo mei dolci usati segni» (CLXXXIX 12), in affine metafora della navigazione nella tempesta di Amore e nelle *fluctuationes* dell'essere. *solo*: unico; fa eco a *sol* della stanza precedente, v. 45.

52. *quel ch'io ne 'nvolo*: quello che io sottraggo furtivamente da quegli occhi; con l'alternanza descritta nella canzone *Ben mi credea*, CCVII 37-38: «cosí dal suo bel volto | l'involo or uno et or un altro sguardo»; anche CCVII 8-9. Richiamo interno alla sottrazione (estatica) della prima *cantilena*, LXXI 107.

53. *or quinci or quindi*: formula di indeterminatezza spaziale tutta petrarchesca (poi leopardiana), come in LXXXV 10, CCLXX 85, CCLXXII 6; *Tr. Cup.* II 2; *Inf.* XIV 15, *Purg.* X 12, XI 101; contestualmente affine è poi la conclusione della quarta stanza della citata canzone CCVII 48-52: «Però, s'i' mi procaccio | quinci et quindi alimenti al viver curto, | se vòl dir che sia furto, | sí ricca donna deve esser contenta, | s'altri vive del suo, ch'ella nol senta». *come Amor m'informa*: a seconda che Amore stampa la sua forma su di me, mi domina; tutti i commentatori spiegano «m'insegna», ma cfr. nota a L 39, con il luogo parallelo: «Ahi crudo Amor, ma tu allor piú m'informe...».

54. *che quel*: correlato a *troppo è piú quel*, v. 52. *gratïoso dono*: la grazia *gratis* data, il dono d'uno sguardo di *midons*, che, come è detto via via, è intermittente (LXXI 72-75, LXXII 49-51).

55-56. *et quel poco ... norma*: «L'ordine è tale: Una perpetua norma di loro mi fa quel poco che io sono» (Castelvetro), con *mise en relief* del complemento predicativo del soggetto e iperbato (*di loro una perpetua norma*). Gli occhi sono *norma* e regola di vita e di «ben far», oltre che *fons salutis* e *segno* lucidissimo d'orientamento, perché sono da soli luogo di «ogni virtute», di tutte le «onorate | cose» cercate per il mondo dagli antichi filosofi assetati di conoscenza (terza stanza).

57. *in prima*: la prima volta, con rinvio a «dal dí che 'n prima que' belli occhi vidi» della canzone CCVII 54.

58. *a ben far*: ritorno circolare al motivo della seconda *cantilena*, «Questa è la vista ch'a ben far m'induce» (LXXII 7); «onde a ben far per vivo exempio viensi» (CCLVII 6). *un'orma*: un passo, in figura di metonimia (*ne movoir pas* dell'antico francese, etimo dell'attuale *pas* negativo del francese moderno). Rima ricca (franta) con *norma*, un po' nel gusto guittoniano del *Detto d'Amore*.

59. *posti in su la cima*: ho messo quegli occhi lucenti in vetta ai miei pensieri; la stessa clausola (dantesca) nel sonetto *Lasso, che mal accorto*: «ch'a *passo a passo* è poi fatto signore | de la mia vita, et posto in su la cima», per cui nota a LXV 3-4.

60. *'l mio valor*: quello che valgo e sono. *falso s'estima*: non è giustamente valutato, se stimato *per sé* e non per la *virtus* normativa di quegli occhi; cfr. nota a LXV 8, nonché il tema di LXXI 102-5.

[V]. 61-62. *non poria ... imaginar*: non potrei dare immagine, raffigurare; come nel sonetto del ritratto di Simone Martini: «L'opra fu ben di quelle che nel cielo | si ponno imaginar...», LXXVII 9-10, cfr. nota a L 66-68. *nonché narrar*: tema della materia ineffabile (stilnovistica e mistica) annunciata nelle altre *cantilene*, LXXI 20, LXXII 10-12: «né già mai lingua humana | contar poria...».

63. *occhi soavi*: pieni di *dulcedo*, come in XXXVII 34, CCVII 14.

64-66. *tutti ... | et tutte*: tema dell'inferiorità di ogni gioia e di ogni bellezza rispetto al *joi* e alla *pulchritudo* insita in quegli occhi luminosi, cfr. nota a LXXII 44. *indietro vanno*: retrocedono, cedono; in parallelo interno: «ogni altra cosa, ogni penser va fore», con la stessa immagine motoria, LXXII 44.

67-68. *Pace tranquilla ... affanno*: definizione della beatitudine secondo Ago-

stino (cfr. introduzione) e secondo Boezio, *Cons.* III, metr. IX 26-27, «tu namque serenum, | tu *requies tranquilla* piis...»; cfr. nota a CIX 7. *simile ... eterna*: allusione al tema filosofico, ben avvertito dal Daniello, se l'uomo possa essere insieme *beatus et mortalis* e non piuttosto *mortalis et miser* separato com'è per grande distanza dalle *res immortales*, discusso da Agostino nel libro *De civitate Dei* IX 14-15, cui rinvia il Giraldi (presso Carducci); pensiero analogo nell'*incipit* di CXCI «Sí come eterna vita è veder Dio, | ... | cosí me, donna, il voi veder, felice | fa...»; cfr. nota a CCCLVII 4.

69. *move*: si muove, neutro; il verbo di movimento e di spazio che è in Cavalcanti, *Pegli occhi fere*, 3 e 9: «dal qual si move spirito d'amare | ... | E poi da questo spirito si move...»; *Veggio negli occhi*, 11: «da la qual par ch'una stella si mova», da cui Dante, *Tanto gentile*, 12 (*Vita Nuova* XXVI). *inamorato*: «cioè pieno d'amore, onde altri s'inamora» (Castelvetro), secondo l'uso transitivo-causativo del verbo *inamorare* (Ageno); con lo stesso valore il «viso inamorato» di XLII 13. *riso*: «è attributo agli occhi» (Castelvetro), mobili e «dolce tremanti» (LXXII 74); Carducci rinvia a *Par.* XV 34-36: «ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso | tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo | de la mia gloria e del mio paradiso» (degli occhi di Beatrice). Verbalmente il rinvio è anche al «disïato riso» di *Inf.* V 133, per cui cfr. nota a XVII 5.

70. *Cosí vedess'io*: ottativo, come in XXII 31 («Con lei foss'io...»), LIII 14 («Le man' l'avess'io avolto entro ' capegli»), CCXXXVII 31 («Deh or foss'io col vago de la luna»; cfr. XCV 1, CCVII 11), su movenza dantesca, *Cosí nel mio parlar*, 53: «*Cosí vedess'io* lui fender per mezzo», qui forse commemorata, come insinua l'avverbio *fiso*, che con *presso* del v. 72 ricostruisce un sintagma dantesco della stessa canzone, «Ancor ne li occhi, ond'escon le faville | che m'infiammano il cor, ... | guarderei *presso e fiso*». *fiso*: fissamente, senza distogliere lo sguardo (e quindi sostenendo quell'insostenibile luce); avverbio tipico del rapimento visionario (per cui cfr. nota a CCCXXV 52 e XVII 8; *Par.* XXXIII 98), che dantescamente è quasi un'interdizione e un divieto: «là ove non puote alcun mirarla fiso» (*Donne ch'avete*, 56; *Vita Nuova* XIX), «e perch'io non le posso mirar fiso» (*Amor che ne la mente*, 61; *Conv.* III).

71. *gli governa*: muove quegli occhi; in parallelo: «ma come ch'ella gli governi o volga» (IX 12), «colui che gli governa» (CL 7), detto sempre degli occhi.

72. *sol un giorno*: elemento che sta nella situazione impossibile del genere sestina, «Con lei foss'io ... | *sol una nocte*» (nota a XXII 33), condizionata in queste movenze da Dante 'petroso'. *da presso*: avverbio che raddoppia il messaggio del veder *fiso* precedente (nota al v. 70); cosí infatti nella canzone CXIX 10, col difficile percorso d'un avvicinamento alla bella donna Sapienza-Filosofia-Poesia: «poi ch'i' soffersi gli occhi suoi da presso».

73. *senza volger ... superna*: «né per volger di ciel né di pianeta» (L 28); «senza che mai si movesse veruna delle sfere celesti» (Leopardi), con arresto del tempo. La *rota superna*, rovesciando la clausola finale, commemora le *superne rote* di *Purg.* VIII 18 (Castelvetro).

74. *né pensasse ... me stesso*: e non avessi pensiero degli altri e di me stesso, con richiamo interno alla situazione contraria della prima *cantilena* (nota a LXXI 89-90). Tema paolino (*Phil* III 13) dell'oblio degli altri e di sé, accentuato da san Bernardo e da Riccardo di San Vittore in significazione mistica (*Sententiae*, III 109, per cui Lazzerini, *Allodetta*, p. 171).

75. *e 'l batter gli occhi*: come misura minima del tempo, come in «et non vider piú bene | ch'un batter d'occhio», CCCXIX 2-3; san Paolo, *1 Cor* XV 52: «In momento, in ictu oculi».

[VI]. 76-77. *Lasso*: misero, infelice, a segnare la ricaduta dopo la beatitudine immaginata nella quinta stanza, vv. 67-75. *disïando | vo*: la solita perifrasi mediale-affettiva, qui lacerata da *enjambement*. *quel ... in alcun modo*: quello che è assolutamente impossibile, tutto quanto è enunciato, secondo lo stile degli *impossibilia* (cfr. nota al v. 70), alla fine della stanza precedente, cioè la sospensione temporale e affettiva della contemplazione (vv. 70-75, cfr. LXXI 90).

78. *et vivo ... fuor di speranza*: vivo senza speranza che il desiderio sia compiuto. Cosí in *Inf.* IV 42, delle anime private della contemplazione di Dio: «che sanza speme vivemo in disio» (Carducci). Il *fuor* di esclusione o di privazione, anche dantesco (*Par.* I 118-19), è di gusto arcaico, guittoniano, cfr. Bonagiunta, *Avegna che partensa*, 40-42: «mentre che viverài | serà for di speransa | d'aver giamai solasso né ventura»; *Tr. Cup.* III 126: «ond'io son fuor di spene»; *Tr. Fame* III 22-23: «che fori | è di speranza omai del primo loco».

79-82. *solamente*: se solamente, con una specie di ottativo implicito parallelo a *Cosí vedess'io*, v. 70. Il tratto sintattico *solamente ... fosse disciolto* (v. 82) è segnato dall'ulteriore *enjambement* di *quando | l'umana vista*, vv. 80-81. *quel nodo ... fosse disciolto*: il legame che impedisce alla lingua di articolare parole. L'immagine è di Agostino, *Conf.* I IX 14: «in tuam invocationem rumpebam nodos linguae meae et rogabam te parvus non parvo affectu...», ripreso in situazione affine nella canzone della bella Sapienza-Filosofia: «Ruppesi intanto di vergogna il nodo | ch'a la mia lingua era distretto intorno» (CXIX 76-77; per la situazione cfr. XX 9-11, introduzione a XLIX, CLXX 9-11). *cerconda a la mia lingua*: cioè lega, come in CLXX 13, «lega la lingua altrui»; in situazione speculare CCCIX 6: «Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse». *il troppo lume*: soggetto, il soverchiante splendore, quella luce sfolgorante degli occhi-*rai* di madonna; «devea torcer li occhi | dal troppo lume» (CCVII 81-82). *avanza*: vince, sopraffà la forza dell'occhio umano. In parallelo: «Né mortal vista mai luce divina | vinse, come la mia quel raggio altero» (CLI 5-6), con la stessa prolessi del complemento oggetto. *baldanza*: lo stesso «ardire» della seconda stanza, v. 19; in Dante «baldanza d'Amore», nella prosa della *Vita Nuova* II 9; cfr. nota a XII 9, CXIX 32.

83-84. *di dir parole ... | che farian lagrimar*: somma di ricordi danteschi, da «e le parole ch'om di lei pò dire | hanno vertú di far piangere altrui» (*Deh peregrini*, 13-14), per cui nella prosa della *Vita Nuova* XL 4: «io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le intendesse» (Trovato), a «che s'io allora non perdessi ardire, | farei parlando innamorar la gente» (*Donne ch'avete*, 7-8; Carducci); cfr. nota a CCLXXXVI 14. Anche il verbo *intendere* è un dantismo della situazione (*Tanto gentile*, 11; *Volgete li occhi*, 8); cfr. LXXI 4. In parallelo nella canzone alla Vergine: «amor mi spinge a dir di te parole» (CCCLXVI 4). *nove*: straordinarie, mai udite prima.

85-86. *ma le ferite ... altrove*: ma la potenza di quel «troppo lume» che colpisce come una spada («fulgore feriuntur», dice Agostino degli occhi abbagliati dalla *lux sapientiae*, *Sol.* I XIII 23, per cui cfr. introduzione a XIX) volge violentemente (*per forza*) *altrove* il pensiero dell'Io ferito da tanta luce (*cor piagato*); l'evasivo *altrove* può indicare la tenebra della non-visione e della non-parola nella quale ricade l'*amator sapientiae* secondo Agostino nel passo citato dei *Soliloquia*, con il conseguente ritorno ad uno stato di depressione (vv. 87-90); cfr. *Sol.* I X 17: «Nonne vides hos corporis oculos etiam sanos, luce solis istius saepe repercuti et averti [occhi abbagliati e costretti a rivolgersi altrove], atque ad illa sua obscura confugere?». *impresse*: «che allora Amore gli 'mprime al cuore per lo poter che prende dalla bellezza degli occhi» (Castelvetro).

87. *ond'io divento smorto*: pallido perché esangue (v. 87), con altra suggestione proveniente da Dante, *Cosí nel mio parlar*, 45-47: «e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, | fuggendo corre verso | lo cor, che 'l chiama; *ond'io rimango bianco*» (Scarano, *Fonti*, p. 270); *Purg.* II 69: «maravigliando diventaro smorte»; cfr. note a XV 7 e CCCLIX 5.

88. *e 'l sangue si nasconde*: richiamo interno alla prima *cantilena*, «che 'l sangue vago per le vene agghiaccia», LXXI 35; *Tr. Cup.* III 154-55: «in un punto si dilegua | e poi si sparge per le guance il sangue». *i' non so dove*: quindi escludendo un atto di volontà per ritrovare quel sangue nascosto e ritornare *qual era*. Clausola similare in rima «i' non so donde», LXIX 12; CXCIII 7.

89. *sonmi*: mi sono (per la *lex* Tobler-Mussafia).

90. *colpo*: l'archetipica ferita di Amore fin dalle soglie del Libro, II 7. *morto*: ucciso (al solito transitivo, cfr. XIV 2, LV 11); cfr. Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, 12-14: «Sí giunse ritto 'l colpo al primo tratto, | che l'anima tremado si riscosse | veggendo morto 'l cor...» Rima derivativa con *smorto*.

[Congedo]. 91. *stancar la penna*: stancarsi (verbo neutro), con l'antico motivo mediolatino del *calamum fatigatum* comune al terzo libro del *Secretum* (p. 192); cfr. nota a XXIII 11-12, CCXCVII 14, CCCXXXII 61; *Tr. Et.* 137: «con la stanca penna». Punto d'implicazione con l'attacco del sonetto che segue «Io son già stanco...» (LXXIV); è una variazione sul tema della lode, annunciata dalla canzone *Verdi panni*: «So io ben ch'a voler chiudere in versi | suo laudi, fôra stancho | chi piú degna la mano a scriver porse» (XXIX 50-52). Con immagine affine Dante a Cino, *Io mi credea*, 7-8: «piacemi di prestare un pocolino | a questa penna lo stancato dito».

92. *del*: causale. *ragionar*: lo stesso verbo *ragionar* e dire in versi del v. 20, nonché iniziale del ciclo delle tre sorelle, LXXI 10. *co·llei*: con la penna (per altri, a torto, con Laura); assimilazione in fonosintassi, come in XXXII 9, XXXV 14 e in LXXVIII 9 con la stessa formula in fin di verso «ragionar co·llei»; cfr. nota al v. 42.

93. *ma non ... i pensier' mei*: ma non però sento stancarsi i miei pensieri di ragionare con me. Il verbo *parlar* fa eco interna al sinonimico *ragionar*, con rintocco tematico-fonico nell'*incipit* del sonetto che segue, cfr. LX 7-8.

Io son già stanco di pensar sí come
i miei pensier' in voi stanchi non sono,
et come vita anchor non abbandono
per fuggir de sospir' sí gravi some;

et come a dir del viso et de le chiome
et de' begli occhi, ond'io sempre ragiono,
non è mancata omai la lingua e 'l suono
dí et notte chiamando il vostro nome;

et che ' pie' miei non son fiaccati et lassi
a seguir l'orme vostre in ogni parte
perdendo inutilmente tanti passi;

et onde vien l'enchiostro, onde le carte
ch'i' vo empiendo di voi: se 'n ciò fallassi,
colpa d'Amor, non già defecto d'arte.

Io son già stanco...: sonetto che in apertura fa da cassa di risonanza al congedo dell'ultima *cantilena oculorum* («i' sento già stancar...», LXXIII 91-93) e che artificialmente dilata l'ampiezza di quella mirabile trilogia di agitati passaggi (cfr. introduzione a LXXI). Tutto il testo, intrecciando al vuoto dell'assenza («l'orme vostre», v. 10) la pienezza della parola poetica («la lingua e 'l suono», «l'enchiostro ... le carte», vv. 7 e 12), è formato da un'unica frase sostenuta dal verso incipitario, dove il *come* iniziale in punta di verso («Io son già stanco di pensar sí come») è prima raddoppiato nelle quartine («et come ... | et come», vv. 3 e 5) e poi variato ad inizio di ciascuna terzina («et che ... | et onde ... onde», vv. 9 e 12). Funzionale è l'affinità fonica delle parole in rima in rapporto paronomastico, *sono* con *suono*, già operante nel sonetto proemiale (I 1-4), *come* con *chiome*, che contribuisce alla fusione sintattica del sonetto, ulteriormente percorso nel tessuto interno dal filo unitivo allitterante di *come*, *chiome*, *chiamando*, *enchiostro*.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD; le quartine assonano imperfettamente, *-ome*, *-ono*, cosí come le terzine, *-assi*, *-arte*.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 85-95.

1. *Io son già stanco*: punto incipitario intermedio tra la fine della canzone che precede («i' sento già stancar la penna», LXXIII 91) e la fine del sonetto che segue («di lor parlando non mi stanco», LXXV 14), con intercambiabilità delle posizioni; cfr. LXX 28; LXXXI 1: «Io son sí stanco...», XXIII 11-12: «mille pen-

ne | ne son già stanche», CCXI 4: «al cor già stanco». *pensar*: fa eco a *stancar, ragionar* e *parlar* del congedo dell'ultima *cantilena oculorum*, come ulteriore segno di continuità (LXXIII 91-93).

2. *pensier' ... stanchi*: raddoppio chiastico della consecuzione *stanco ... pensar* del primo verso. Anche i non stanchi *pensier'* sono una ripresa dell'ultimo verso di LXXIII: «i' sento già stancar la penna | ... | ma non di parlar meco i pensier' mei». *in voi*: di rivolgersi a voi, o meglio rivolti a voi; come nella prima *cantilena*, LXXI 91-93: «L'amoroso *pensero* | ch'alberga dentro, *in voi* mi si discopre | tal...»; qui il *voi* non è indirizzato ai soli occhi, ma alla pluralità della persona, viso, chiome, occhi.

3. *et come ... abbandono*: e sono già stanco di pensare come ancora non abbandono questa vita.

4. *per fuggir ... some*: per sfuggire all'insopportabile peso dei sospiri e dell'angoscia. In parallelo: «*per fuggir* dietro piú che di galoppo» (LXXXVIII 4), «*per fuggir* questi ingegni sordi et loschi» (CCLIX 3), con cadenza fissa ad inizio di endecasillabo della prima quartina; qui *fuggir* è ripercosso fonicamente da *sospir'* (clausola del primo emistichio settenario) e da *dir* della seconda quartina (primo emistichio quinario, v. 5). *sí gravi some*: la pesantezza dell'angoscia che si esprime in sospiri (dunque per metonimia l'effetto per la causa); analogamente in *Tr. Cup.* I 45-46: «Questo m'avèn per l'aspre some | de' legami ch'io porto»; *Fam.* VII 13, 5: «fletus et questuum pondus».

5. *et come*: e sono già stanco di pensare come non sono mancate parole e suoni per cantare del viso e delle chiome... *a dir*: elemento dunque prolettico, con richiamo al *dire* della poesia di LXX 9 e 19, LXXI 14, 47 e 107, LXXIII 2, 10, 27, 83. *chiome*: segue *enjambement*, che anticipa formalmente lo stupore per la vitalità dell'amore e della poesia che lo esprime («ond'io sempre ragiono»).

6. *ond(e)*: dei quali, viso, chiome e occhi. *ragiono*: parlo (in rima), cfr. LXX 22, LXXI 10, LXXIII 20.

7. *omai*: a quest'ora, «pur dopo tante ripetizioni di quel "dire" nelle *rime sparse*» (Noferi). *la lingua e 'l suono*: la lingua che articola parole («Lingua mea calamus scribae», *Ps* XLIV 2, cfr. LXXIII 80) e l'espressione-intonazione (mentale) di quelle parole, cfr. I 1, XX 10-11, con la tensione *voce ... sòn*; *sonos pietatis* chiama Agostino i Salmi del poeta David, *Conf.* IX IV 8.

8. *dí et notte chiamando*: giorno e notte invocando, con ricordo del Salmo LXXXVII 2, «in die clamavi et nocte coram te», come nelle *cantilene* LXX 38, LXXII 58; in parallelo: «Benedette le voci tante ch'io | chiamando il nome de mia donna ò sparte» (LXI 9-10).

9. *et che ' pie'*: io son già stanco di pensar che i miei piedi. *fiaccati*: rotti dalla fatica, in raddoppio intensivo con *lassi* (cfr. XVI 8), a moltiplicazione della spossatezza iniziale dei *pensier' ... stanchi*, v. 2. Rapporto di consonanza interna tra i due aggettivi.

10. *l'orme vostre*: quei *vestigia pedum* che segnano l'assenza, cfr. XXIII 108-109, L 41, CVIII 10, CCIV 8, CCCI 12. *in ogni parte*: sintagma dell'assenza in contesto fortemente allitterante, ripreso all'altro capo del verso nel contiguo e omotematico sonetto LXXV 11.

11. *perdendo ... passi*: richiamo interno e quasi autocitazione dal madrigale LIV 6, «Ahi, quanti passi per la selva perdi!» (tema del labirintico percorso interno al tema amore), cfr. CLXI 1; *Tr. Cup.* III 110. I *tanti passi* (negativi) sono speculari alle *orme* d'una *quête* senza fine, con richiamo ai *passi tanti* mossi da Dante per raggiungere la luce degli *occhi santi* di Beatrice, *Purg.* XXXI 133-35.

12. *onde ... onde*: da dove (sempre in dipendenza di «Io son già stanco di

pensar...», v. 1). *enchiostro ... carte*: lo stesso rapporto metaforico nella canzone *Nel dolce tempo*: «ond'io gridai con carta et con incostro» (cfr. nota a XXIII 99); «poi mille volte indarno a l'opra volse | ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri» (nota a CCCIX 8). Per le sole *carte*, seguite come qui da *enjambement*, il parallelo è in LXI 12-13, nella stessa posizione iniziale della seconda terzina: «et benedette sian tutte le carte | ov'io fama l'acquisto»), cfr. nota a LXXII 78 e a CCCXLVII 8.

13. *vo empiendo*: la solita forma perifrastica mediale d'intensa partecipazione, a sottolineare quel 'pieno' della scrittura che fa barriera al 'vuoto' dell'assenza; cfr. LXXIII 76-77; *Purg.* XXXIII 139-41: «ma perché piene son tutte le carte | ... | non mi lascia piú ir lo fren de l'arte» (Daniello). *di voi*: la stessa posizione in clausola interna (primo emistichio settenario) di *in voi* iniziale, v. 2. *'n ciò*: nel *dire* con carta e con inchiostro nello stile della lode (LXXI 16-18; Daniello). *fallassi*: venissi meno all'altezza dell'impresa. Rima ricca con *lassi*.

14. *colpa d'Amor ... d'arte*: non difetto del poetico artificio, imperfezione della scienza del dire, ma colpa dell'ingegno colpito, stemperato e impoverito da Amore [LXXIII 90; CXXV 14-15], e per questo incapace di ritrarre il «vero» dell'umana perfezione (infatti Simone per figurare il vero della bellezza opera «in paradiso» e non quaggiú, nel vicino sonetto del ritratto, LXXVII). Lo stesso tema è ripreso, in contiguo giro di pensieri, nel sonetto che segue (LXXV 7-8). Carducci cita opportunamente il terzo libro delle *Invective contra medicum* (p. 908): «hec sane non artis sed ingenii culpa est», detto degli eventuali 'errori' di poeti come Omero e Virgilio, che trattarono «de virtutibus, de naturis hominum ac rerum omnium, atque omnino de perfectione humana, stilo mirabili...». Simile *crimen Amoris* in Properzio, *El.* II XXX 24 (Tonelli, *Properzio*, p. 306).

I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa
ch'e' medesmi porian saldar la piaga,
et non già vertú d'erbe, o d'arte maga,
o di pietra dal mar nostro divisa,

m'ànno la via sí d'altro amor precisa,
ch'un sol dolce penser l'anima appaga;
et se la lingua di seguirlo è vaga,
la scorta pò, non ella, esser derisa.

Questi son que' begli occhi che l'imprese
del mio signor victorïose fanno
in ogni parte, et piú sovra 'l mio fianco;

questi son que' begli occhi che mi stanno
sempre nel cor colle faville accese,
per ch'io di lor parlando non mi stanco.

Sonetto che in coppia con *Io son già stanco* (LXXIV) diffonde le note del grande ~~cielo~~ in tre tempi dedicato al folgorio degli occhi di madonna e alla speculare fiamma del «dire» (LXXI-LXXIII); testo anche questo segnato dalla tensione della parola poetica non mai stanca di sollevarsi all'altezza dell'oggetto d'amore né sazia di richiamare quegli occhi sublimi che secondo la tradizione (trobadorica, stilnovistica) feriscono («ond'i' fui percosso», v. 1) e uccidono; occhi «micidiali» come in Dante (*E' m'incresce di me*, 49; *I' mi son pargoletta*, 20-24), che però guariscono dolcemente le ferite dell'anima (v. 2) indicando la via della salvezza e della beatitudine; per cui «di lor parlando non mi stanco» (v. 14), con ribaltamento in chiusura della stanchezza paradossale annunciata nel primo elemento del dittico interfacciato.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *I begli occhi*: inizio «ab oculis» come in molti *incipit* di Cavalcanti, «Gli occhi di quella gentil foresetta», «Io vidi li occhi dove Amor si mise», «Li mie' foll'occhi...», ecc.; anche in epoca piú tarda, come commemorazione 'in morte': «Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente...» (CCXCII), cfr. nota a LXXII 1. Nell'intercambiabilità inizio-fine della sequenza LXXI-LXXV lo stilema incipitario, quanto mai petrarchesco, sta tra i *begli occhi* del sonetto che precede (LXXIV 6) e i *begli occhi* di questo sonetto ad inizio delle due terzine, vv. 9 e 12. *percosso*: colpito, ferito; CXXVII 44, CLIV 9.

2. *e' medesmi*: quegli occhi stessi soltanto. *porian saldar la piaga*: potrebbe-

ro cicatrizzare la ferita. In parallelo: «et fera donna, che con gli occhi suoi, | ... | fe' la piaga ... | che con quell'arme risaldar la pôi» (CLXXIV 5-8, cfr. LXXI 36). È il diffusissimo tema della lancia di Peleo, poi di Achille, che col secondo colpo guarisce la ferita del primo («cosí od'io che solea far la lancia | d'Achille e del suo padre esser cagione | prima di trista e poi di buona mancia», *Inf.* XXXI 4-6), di origine ovidiana (*Met.* XII 112, XIII 171-72, *Rem. am.* 44-48, *Trist.* I 1 99-100, V II 15-16), ampiamente circolante tra trovatori (Bernart de Ventadorn, in attesa del bacio che uccide e risana, e che almeno una volta è stato concesso, *Ab joi mou lo vers*, 45-48: «c'atretal m'es per semblansa | com de Peläus la lansa, | que del seu colp no podi' om garir, | si autra vetz no s'en fezes ferir»), poeti siciliani (Jacopo Mostacci, *A pena pare*, 48-50, ecc.) e siculo-toscani, per cui cfr. il regesto di Menichetti per il sonetto di Chiaro Davanzati *Cosí m'aven com' Paläús sua lanza* (p. 278); cfr. CLXIV 11, CLXXIV 5-8.

3. *non già*: stabilisce un raccordo verbale con LXXIV 14, «non già defecto d'arte». *vertú d'erbe*: la *herbarum potentia* conosciuta da Apollo, che non può essere medico di se stesso (Ovidio, *Met.* I 521-22), ma tipico rimedio d'amore, come il succo d'erba sempre ovidiano consigliato ad Agapito Colonna (LVIII 9); Ovidio, *Met.* I 523-24: «Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis | nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes» (Castelvetro). Il contatto delle erbe con l'arte *maga* (di magia), l'*ars magorum* in dote a Medea (*Met.* VII 195-96), ha un modello simultaneo ancora in Ovidio nei *Medicamina* 35-36: «Sic potius vos urget [*codd.* nos uret] amor quam fortibus herbis, | quas maga terribili subsecat arte manus» (De Nolhac, opportunamente ricordato da Zingarelli), dove anche *subsecat* può essere stato incentivo a *divisa* e *precisa* che seguono. Con ugual clausola in fin di verso: «ma forza assai maggior che d'arti maghe», CI 11; cfr. nota a CCCLX 64; Dante, *Al poco giorno*, 19-20, su ricordo sapienziale: «Etenim neque herba neque malagma sanavit eos, sed tuus ... sermo qui sanat omnia» (*Sap* XVI 12).

4. *o di pietra ... divisa*: o virtú di pietra che viene di là dal *Mare Nostrum* (Mediterraneo, CXXXIX 7), oltremarina. Cfr. Dante, *Al poco giorno*, 19; *Amor, tu vedi ben*, 19-22.

5. *m'ànno ... precisa*: i «begli occhi» (v. 1) mi hanno talmente tagliata la via all'amore di ogni altra cosa, che...; movenza dantesca dalla canzone *Le dolci rime*, 5-8: «li atti disdegnosi e feri | ... m'han chiusa la via | de l'usato parlare» (*Conv.* IV; Trovato). In parallelo: «l'antica strada | ... mi fu precisa» (XCVI 9-10), con latinismo dantesco: «non m'è il seguire al mio cantar preciso», *Par.* XXX 30; implicazione con la «prigione antica» e con le catene del contiguo sonetto *Amor con sue promesse*, LXXVI. Per il tema cfr. LXXI 91-93, LXXII 42-45, LXXIII 61-66.

6. *un sol dolce penser ... appaga*: secondo il tema dell'esclusività di quel pensiero amoroso, annunciato nella prima *cantilena oculorum*, LXXI 80-81; cfr. CXXV 64-65, CXXIX 37 e nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 52: «prego ch'appaghe - il cor, vera beatrice».

7. *se la lingua ... vaga*: se la parola della poesia desidera seguire quell'unico dolce pensiero (v. 6), con richiamo agli strumenti del dire del sonetto che precede, «la lingua e 'l suono» (LXXIV 7); cosí in CCCXXXV 7-8: «L'alma ch'arse per lei ... | vaga d'ir seco, aperse ambedue l'ale».

8. *la scorta pò ... derisa*: quella *lingua*, che cerca di pareggiare a parole la bellezza degli occhi di madonna, può essere derisa, non la *scorta* e guida che è Amore (come nella terza *cantilena oculorum*: «Amor, ch'a ciò m'invoglia, | sia la mia scorta...», LXXIII 4-5; CCXI 6); «Grammaticalmente bisogna intendere del *dolce penser* che scorge, guida la lingua; ma poiché *dolce penser* e pensiero amoroso

è tutt'uno, logicamente si viene ad intendere di Amore: cosí la sentenza consuona con quella in cui si conchiude il sonetto innanzi», LXXIV 14 (Chiòrboli). Insomma, come direbbe Cavalcanti: «dical' Amor, ch'i' nol savria contare», sempre dell'ineffabile mobilità dello sguardo (*Chi è questa che vèn*, 6).

9. *Questi son que' begli occhi*: l'anafora dei due primi versi delle terzine, ad esaltazione dei *begli occhi* iniziali, è ancora d'intonazione cavalcantiana, «*Quest'è lo spiritel che fa* tremare, | *lo spiritel che fa* la donna umíle» (*Pegli occhi fere*, 7-8); nella medesima posizione nel secondo sonetto degli specchi: «*Questi* poser silentio ... | *questi* fuor fabbricati sopra l'acque» (cfr. nota a XLVI 9). *l'imprese*: le gesta del dio d'Amore, sempre e dovunque vittorioso («insegne militari» per Fenzi e Santagata).

10. *mio signor*: Amore, come in XLVI 9, LXX 8. *fanno*: in rapporto paronomastico con *fianco* della rima E. La figura dell'*enjambement* segna la prima terzina e anche i vv. 12-13 della seconda.

11. *in ogni parte, et piú ... fianco*: dovunque, e soprattutto in quella parte esposta (e impreparata) che è il cuore dell'amante. Altro punto di raccordo con «in ogni parte» del sonetto che precede, LXXIV 10. *fianco*: cioè il lato sinistro dove sta il cuore; cfr. CV 87, CXCVII 2 (dove la lezione «ferí nel fianco» ha il precedente «nel cor percosse»), CCIX 10, ecc.

12-13. *mi stanno | sempre nel cor*: altro *enjambement* di rallentamento, segno stilistico di queste terzine; con i luoghi paralleli: «e 'l volto, et le parole che mi stanno | altamente confitte in mezzo 'l core» (C 12-13), «sí dolci stanno | nel mio cor le faville» (CCXXI 5-6). *faville accese*: l'ardente sfavillio di «que' begli occhi» (cfr. LV 5 e 9, nota a CCLVIII 1) con richiamo alle *Vaghe faville* della seconda *cantilena*, LXXII 37.

14. *per ch'io*: ragion per cui io, come elemento conclusivo di tutta la sequenza degli occhi aperta dalla canzone LXXI. *di lor parlando*: a parlare (in versi) di quegli occhi sfavillanti; gerundio come variante dell'infinito; pone assonanza con *stanco*, a sua volta in forte paronomasia con la parola in rima *stanno*. *non mi stanco*: sintagma di chiusura del dittico LXXIV-LXXV, con ritorno al motivo iniziale, LXXIV 1-2.

Amor con sue promesse lusingando
mi ricondusse a la prigione antica,
et die' le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando.

Non me n'avidi, lasso, se non quando
fui in lor forza; et or con gran fatica
(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)
in libertà ritorno sospirando.

Et come vero pregioniero afflicto
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto.

Quando sarai del mio colore accorto,
dirai: S'i' guardo et giudico ben dritto,
questi avea poco andare ad esser morto.

«La prigionia di Amore lo lusinga sí forte, che, uscendo, sospira di ritornarvi» (Leopardi). Su questo motivo antico, raddoppiato da *Fuggendo la pregione* (LXXXIX) con la comune toccante invenzione d'una libertà negativa piú amara della schiavitú, di gran risalto poi nelle rime 'in morte' (cfr. introduzione al *planctus* CCLXX), Petrarca fa suoi i suggerimenti di Cavalcanti autore del sonetto *Li mie' foll'occhi*, testo-metafora della prigionia d'amore, che si conclude nell'ultima terzina con la voce dei testimoni: «*Quando* mi vider, ... | *dissermi*...», come qui con identico andamento in chiusura: «*Quando* sarai del mio colore accorto, | *dirai*...», sigillato dai medesimi lemmi finali *morte* e *morto*. La seconda persona dei verbi *sarai* e *dirai* (vv. 12-13), piú che un appello «in genere al lettore» (Gesualdo, Daniello, Scherillo, Santagata), presuppone l'invio del sonetto a un amico (Carducci), un testimone-poeta, sulla cui identità il solo Vellutello, «certo non inverosimilmente» (Chiòrboli), si pronuncia: Sennuccio del Bene. Questo nome dimenticato, spesso nascosto tra le carte del libro dei *Fragmenta*, può agire ancora se si fa leva sulla dissociazione descritta in apertura, «anchor me di me stesso tene in bando» (v. 4), con tratto emotivo che accomuna i due amici, come nel sonetto epistolare CXIII, 1-2 «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio | (cosí ci foss'io intero, et voi contento)...» e come nel primitivo congedo della canzone in morte di madonna *Che debb'io far?* (cfr. introduzione a CCLXVIII). Insomma l'essere sempre la metà d'un cor diviso è sintomo sennucciano, cosí come Medusa è un *passe-partout* dei colloqui con Geri Gianfigliazzi (CLXXIX, CXXXI) e il gerundio *gridando* un segno di riconoscimento della corrispondenza poetica

con Orso dell'Anguillara (XCVIII, cfr. introduzione a LXVIII), secondo il 'lessico familiare' interno a ciascun carteggio. Se così è, anche questo sonetto, come il CXIII (cfr. introduzione a CVIII), sarebbe rivolto a Sennuccio da Valchiusa (dalla seconda metà del 1337 al 1340; luogo e tempo valevoli per Foresti, *Seconde lagrime*, pp. 23-26).

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD, come LXXIV.

1. *sue promesse*: le tante «impromesse false» di Amore annunciate in LXIX 3. *lusingando*: lusingandomi, in sintonia con quel particolare e moderno *lauzengier* che è Amore, «lusinghier crudele» (cfr. nota a CCCLX 19).

2. *prigione antica*: la prigionia d'un tempo, necessaria condizione di Amore; lo stesso motivo 'in morte' nell'*incipit* della canzone «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho» (CCLXX); *antiquo* è anche Amore nella stessa vicenda (nota a CCCLX 1); cfr. LXXXIX 1-2. Tema anche trobadorico, per cui si cita Aimeric de Peguilhan, *Atressi·m pren*, 9-14: «Autra vetz fui en la preizon d'Amor, | don escapei; mas aora·m repren | ab un cortes engienh tan sotilmen | que·m fa plazer mo mal e ma dolor; | qu'un latz me fetz metr'al colh ab que·m lia, | don per mon grat mai no·m desliaria» (Santagata).

3. *chiavi*: «stando nella metafora della prigione» (Gesualdo). *quella mia nemica*: la donna del Libro, «quell'altra mia nemica» (CCCLX 54), «la nemica mia» (LXXXVIII 13, CCVI 8), come in XXIII 69, LXXIII 29, CLXXIX 2, CCLIV 2, CCCXV 6.

4. *anchor*: ancora, dopo tanto tempo, in tensione con i «molt'anni» della prigionia (LXXXIX 1-2). *me di me stesso ... bando*: mi tiene fuori di me, diviso, escluso da me stesso. La stessa metafora in CCXVI 8, nota a CCXXIII 9.

5. *Non me n'avidi*: tema della sprovvedutezza dell'amante comune al sonetto III; in particolare varrà la corrispondenza di «Non me n'avidi ... se non *quando* | *fui in lor forza*» con «*quando i' fui preso*, et non me ne guardai» di III 3, cui risponde anche «Misero me, che tardo il mio mal seppi» del sonetto *Fuggendo la pregione*, LXXXIX 12. La potente frattura dei vv. 5-6 è rincarata dal successivo *enjambement* del v. 6 con il v. 8 («con gran fatica | ... | in libertà ritorno»), ulteriormente interrotti dalla frase interrogativa incidentale del v. 7.

6. *in lor forza*: in potere di Amore e di «quella mia nemica»; «in forza altrui», VIII 13. *or*: nel momento di dolorosa libertà; pone clausola interna al settenario, che ripercuote *anchor* nella fine della prima quartina e *lor* nello stesso verso; poi *cor* e *colore* nelle terzine. *con gran fatica*: richiamo interno all'omogeneo sonetto LXXXIX 13, «et con quanta faticha oggi mi spetro». Rima ricca con *antica*.

7. *chi 'l crederà*: movenza ovidiana, «quis possit credere?» (*Met.* VII 690, sempre in materia amorosa), come in CXXIX 40. *perché ... dica*: benché io dica questo giurando che sia cosa vera. Per il significato avversativo anche cavalcantiano di *perché* cfr. XXXVII 9, XLIX 1, LIX 1, ecc.

8. *in libertà ... sospirando*: tema d'una libertà contraria e tormentosa, svolto poi 'in morte' nella canzone *Amor, se vuo'* CCLXX («e 'n libertà non godo | ... | quella che fu mia donna al ciel è gita, | lasciando trista et libera mia vita», vv. 95, 107-8). Nel sonetto LXXXIX il motivo dell'ostile «nova libertà» è nel reticolo verbale delle medesime immagini, *pregione, sospirando, il giogo et le catene e i ceppi, faticha*.

9. *Et come vero ... afflicto*: e tormentato come chi davvero è in prigione.

10. *de le catene ... porto*: ricordo del prigioniero di Persio (*Sat.* V 160), che «cum fugit, a collo trahitur pars longa catenae» (Vellutello); cfr. VIII 13-14; *Epyst.* I 6, 44-46 a Giacomo Colonna, per alcuni destinatario del sonetto; cfr.

Pulsoni, *Tecnica compositiva*, pp. 98-101. Bisticcio guittoniano di *parte porto*, affine al tipo *pena porto* (XV 2), sempre in clausola finale di verso.

11. *e 'l cor ... ò scritto*: e porto scritto negli occhi e nella pagina del volto il mio stato interiore, il *cor*. La stessa corrispondenza interno-esterno di *Solo et pensoso*: «di fuor si legge com'io dentro avampi» (cfr. nota a XXXV 8), XXXVII 57-63, CXLVII 6, CCIII 6; *Tr. Pud.* 59-60. *fronte*: sinonimo di *volto*, giusta la sostituzione nel sonetto *L'aura serena* (cfr. nota a CXCVI 2); analogamente in CCXXII 12: «Ma spesso ne la fronte il cor si legge».

12. *colore*: la pallidezza mortale dell'amante, secondo l'archetipo ovidiano, *Ars am.* I 729: «Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti»; Cavalcanti, *La forte e nova*, 30-31: «qual mira de fòre, | vede la Morte sotto al meo colore»; Dante, *Donna pietosa*, 21-22: «Elli era tal a veder mio colore, | che facea ragionar di morte altrui» (*Vita Nuova* XXIII); note a LXIII 1 e 2.

13. *ben dritto*: giustamente. Altra rima ricca con *scritto*.

14. *questi avea ... morto*: a costui rimaneva *poco andare*, poco tratto (di tempo), «poca strada» (Neri), a restare ucciso; cosí Leopardi nell'*Appressamento della morte*: «Poco andare ha il mio corpo ad esser morto»; per altri (Castelvetro) *andare* è verbo, come in LI 1 e CCCXVI 9. Per *morire* transitivo dell'antico italiano cfr. XI 6, XIV 2, LV 11, LXXIII 90, ecc.

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giú del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.

Come Dante stilnovista disegna sopra certe tavolette «figure d'angeli», proiezioni visive di pensieri amorosi 'in morte' (*Vita Nuova* XXXIV), cosí Petrarca attualizza il metodo delegando il ritratto d'un angelo alla mano d'un artista figurativo, suo compatriota e vicino d'elezione. Nascono cosí i due sonetti del ritratto di Laura (perduto, evocato anche nel terzo libro del *Secretum*), eseguito «in carte» e con «lo stile» da Simone Martini, quindi in miniatura o disegno acquerellato (v. 7, LXXVIII 2), su committenza del poeta amico: «a mio nome» (LXXVIII 2). In questo primo sonetto, ad esaltazione del momento divino della creazione artistica, Simone per *transfert* e per immedesimazione col committente dipinge «in paradiso» (v. 5): tanto impone una donna perfetta d'essenza paradisiaca ai due artefici, da cui la dose «forse un po' troppo massiccia di *Timeo* avvisata da taluni interpreti» (Contini). In realtà la beltà di madonna come *obra de paradis* è un motivo diffuso, occitanico, oitanico e italiano; cosí nel *partimen* di Guilhem de Montanhagol con Sordello, *Senh'En Sordel*: «Que sa beutatz desus del ciel partis | que tan sembla obra de paradis...» (vv. 28-29); cosí nel *Roman de la Rose*: «A son semblant et a son vis | part qu'el fu fete ou paravis, | car Nature ne seüst pas | ovre fere de tel compas» (vv. 2969-72), fino all'infinita variazione sul tema operata da Dante in tutto il tessuto della canzone *Donne ch'avete* (*Vita Nuova* XIX); tema qui sensibilizzato da quell'ombra terrena, che fa *velo* alla visione della *vera pulchritudo* (terzine), sentita pesare su di sé davanti alla stessa «persona fatta in paradiso» (CCCXLVIII 8) e nata lassú (CXXVI 55). Nel secondo elemento del dittico *Quando giunse* (LXXVIII) il poeta-amante, cre-

scendo in vibrazioni, affonda lo sguardo in quell'*opra* celestiale e d'intensa spiritualità (vv. 9-10, LXXVIII 3), senza per altro trovare appagamento. Con una specie di paradossale sdoppiamento mal compreso dagli esegeti (LXXVIII 5-6) il contemplante scrive che tanto piú 'cara', rara e preziosa, è per gli altri la *figura* di Simone, quanto piú a lui è *vile*, perché, secondo *topoi* collaudati, non ha «voce et intellecto», perché non ha vita e non risponde, come invece è viva e rispondente l'immagine eburnea di Pigmalione, che ovidianamente, tra le mani innamorate del suo artefice, diventa donna (*Met.* X 243-97). Il miracolo della bellezza raggiunta da ingegno umano in dimensioni figurative svanisce insieme all'istante di grazia, con la conseguente depressione dell'amante («quanto ... vorrei», ultima terzina di LXXVIII), deluso per il contatto perduto e per l'intrinseca debolezza di qualsiasi scrittura.

Simone Martini arrivò ad Avignone dopo il 1333 (anno inscritto nell'Annunciazione degli Uffizi), probabilmente nel '35, quando a Siena cambia la guardia e dalla cultura dei Martini-Memmi si passa a quella dei Lorenzetti (Giovanni Previtali); allorché il poeta torna da Napoli in Provenza (assenza calcolata da settembre 1343 al '45), Simone era già morto (1344). In questo scarso decennio cade l'esecuzione del ritratto, nato nel gusto nuovo della ritrattistica avignonese, sollecitata da una committenza colta, ricca e «naturalistica» (Castelnuovo); Petrarca in privato ritrova il 17 aprile 1338 il suo 'Virgilio' (l'*Eneide* circondata dal commento di Servio, piú l'*Achilleide* di Stazio con scolie medievali, piú altre cose aggregate da una curiosità vorace), istituito da suo padre e forse da lui medesimo (Billanovich), fatto sparire dagli esecutori testamentari insieme ad altri libri e cose di famiglia dopo la morte di ser Petracco nel '26 (è l'attuale 'Virgilio' della Biblioteca Ambrosiana di Milano, ora A 79 inf., *olim* S.P. 10/27, studiato a piú riprese da Billanovich, in particolare nel saggio *Il Virgilio del Petrarca da Avignone a Milano* del 1985, e da Feo nell'*Enciclopedia virgiliana*, IV [1988]). All'amato codice ritrovato *apud Avinionem* Petrarca aggiunse due fogli di guardia, il secondo dei quali ornato a tutta pagina dalla favolosa miniatura di Simone, dove è ritratto Servio che 'svela' un Virgilio sognante tirando una cortina («retegens archana Maronis» suggerisce il petrarchesco cartiglio alato), posti entrambi sull'erba verde di un'immaginaria scena agreste di cromatismo impareggiabile, con un programma iconografico, poco naturalista e molto simbolico, certo guidato dal dito del poeta. Sarà lecito pensare che ad un medesimo periodo d'intimità con Simone vada ascritto anche il ritratto dell'amata (Contini). Il che va a confortare l'argomentazione di Wilkins, secondo il quale i due sonetti del ritratto furono copiati dall'autore nel *corpus* degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 7*r*) prima del 4 novembre 1336 (l'antica carta 7 è di per sé priva di data: l'indicazione *4. novembris .1336. reincepi hinc scribere*, che segna una nuova fase di lavoro, è vergata a c. 9*r*, originariamente appartenente allo stesso bifolio; Wilkins, *The Making*, pp. 89-91; Rafti, *Alle origini*, pp. 202-10). Sulla medesima facciata 7*r* delle minute l'autore aggiunge in terza posizione il sonetto *Que' che 'n Tesaglia* (XLIV), dove la prevalenza dell'immaginazione visiva si manifesta ancora in un barbarico 'ritratto' che non parla, dato dalla testa mozzata di Pompeo che Cesare identifica dai noti e stravolti lineamenti, «raffigurato a le fatezze conte» (XLIV 4, cfr. introduzione a XXXIV). Soltanto questo terzo sonetto è precocemente utilizzato in un'embrionale 'forma' di *Canzoniere*; i due sul ritratto di Simone saranno invece serbati per il codice destinato al magnifico protettore Azzo da Correggio, come informa la tarda postilla della facciata 7*r*: *transcripti isti duo in ordine* [nell'ordine della 'forma' detta appunto Correggio o Pre-Chigi] *post mille annos .1357. mercurii hora .3. novembris .29., dum volo his omnino finem da-*

re, ne umquam amplius me teneant. Et iam Ierolimus, ut puto, primum quaternum scribere est adortus pergameno pro domino Azone, postea pro me idem facturus. Sarà da notare ulteriormente che gli iperbolici *mille annos* della prosa latina fanno eco alle iperboli poetiche dei tre sonetti trascritti sulla medesima facciata degli scartafacci: *mille morti* nel sonetto del cruento 'ritratto' di Pompeo, secondo il modulo della morte replicata di Bernart de Ventadorn (XLIV 12), *mill'anni* e *mille volte* nei due sonetti del ritratto angelico di Simone a sottolineare la tensione verso un contatto impossibile (v. 3, LXXVIII 13).

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come in LXXVI.

BIBLIOGRAFIA: Baggio, *Immagine di Laura*, pp. 321-34; Contini, *Arti figurative*, pp. 115-31; Hirdt, *Per mirar Policleto*, pp. 435-47; Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino*, pp. 222-31; Mazzotta, *Antiquity*, pp. 22-41; Ciccuto, *Figure di Petrarca*, pp. 81-88. Sul piano figurativo anche la scheda di L. Bellosi, *Allegoria virgiliana*, Catalogo della Mostra *Il Gotico a Siena*, Firenze 1982, pp. 183-84.

1-3. *Per mirar ... parte*: anche se Policleto guardasse intensamente mill'anni a gara [*a prova*, CLIV 1] con gli altri maestri artefici, tutti insieme non potrebbero vedere la millesima parte della bellezza... La sostituzione della clausola primitiva degli scartafacci *intento et fiso* con *a prova fiso* (raddoppio 'contemplativo' del *mirar ... fiso*, surrogato da un'idea di competizione) rientra nell'economia linguistica del *Canzoniere*, dove sono ammessi due analoghi sintagmi: «mentr'io son a *mirar*vi intento et fiso» (note a XVII 8 e LXXIII 70), «perch'io *miri* | mille cose diverse attento et fiso» (CXXVII 12-13, dove anche *mille cose* richiama i *mill'anni* di questo sonetto come nozione d'infinità, con analogo forte *enjambement*). Ricca fonte di informazioni storico-artistiche è per Petrarca l'*Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, XXXIV 8; nel sonetto CXXX sono citati altri famosi «mastri» della scultura, Zeusi, Prassitele, Fidia (la copia di Plinio postillata da Petrarca è l'attuale Parigino lat. 6802 della Bibliothèque Nationale). Fidia e Apelle, Zeusi, Prassitele e Policleto (canonista della bellezza umana in scultura, cfr. *Purg.* X 32-33) sono citati anche in una lettera a Guido Sette (*Fam.* V 17) sul tema (poi anche boccaccesco, *Decameron* VI 5, e vasariano) della bruttezza del corpo degli artefici opposta alla «terribilità» dell'ingegno; Giotto e Simone rappresentano per Petrarca la coppia moderna di pittori «egregios nec formosos». Anche Guittone chiama in causa Policleto come archetipo della possibilità umana (artistica) di rappresentare quel miracolo di natura che è madonna (*Se de voi, donna gente*, 1-15). *vedrian*: verbo al plurale per la somma asintattica di Policleto con *gli altri*. Altro *enjambement* dei vv. 3-4.

4. *ave*: antica forma etimologica, come in XXIX 58. *conquiso*: conquistato e vinto; provenzalismo dell'antico italiano, cfr. nota a CCCXLVIII 5. Funzionale clausola allitterante *cor conquiso* di stacco tra le due quartine, come anticipo formale del *Ma* logico del v. 5.

5. *in paradiso*: richiamo alla «persona fatta in paradiso» del citato sonetto *Da' piú belli occhi*, cfr. nota a CCCXLVIII 8; CXXVI 55.

6. *onde ... si parte*: da dove proviene questa donna gentile, o, come è detto nella nota obituaria del Virgilio Ambrosiano di Laura morta: «in celum, unde erat...»; cosí Dante per l'epifania di Beatrice, *Tanto gentile*: «cosa venuta | da cielo in terra a miracol mostrare» (vv. 7-8; *Vita Nuova* XXVI). Rima equivoca di *(si) parte* con *parte*.

7. *ivi*: lí, in paradiso; va riferito sia a *la vide* sia a *la ritrasse*; cfr. CCCII 3-4. *in carte*: forse «un'effigie portatile giusta il rimprovero di Agostino nel III del *Se-*

cretum» (Contini): «non contentum presenti illius vultus effigie, ... aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens...» (p. 156); le stesse *carte* del miniatore Franco Bolognese in Dante, *Purg.* XI 82-83.

8. *far fede qua giú*: la stessa movenza 'in morte' nel *planctus* CCLXVIII 34-36: «il suo bel viso | che solea far del cielo | et del ben di lassú fede fra noi»; *qua giú* in terra è ripreso da *tra noi*, v. 10.

9. *L'opra*: il ritratto fatto da Simone in paradiso, «l'opera gentile» del secondo sonetto del ritratto, LXXVIII 3; «L'opra è sí altera, sí leggiadra et nova», con attacco similare della seconda quartina del sonetto *Le stelle, il cielo*, CLIV 5. *ben*: davvero, in funzione al solito rafforzativa del verbo.

10. *si ponno imaginar*: possono essere raffigurate secondo la vera immagine; cfr. nota a L 66-68, LXXIII 62. *qui tra noi*: in terra, come in CCLXVII 8, nel *planctus* CCLXVIII 36 e in CCCLIX 32.

11. *a l'alma velo*: il «doloroso velo» della carne (CCLXXVII 12-13) che appanna il *visus animae*, l'*oculus interior*, e impedisce la contemplazione della vera bellezza, secondo i temi paolini e agostiniani correnti nel Libro; cfr. introduzione alla ballata XI, nota a LXX 35, LXXII 55.

12. *Cortesia*: come generosità e somma qualità dello spirito rivolta agli altri. L'atto grazioso di Simone (cristico, mariano, speculare alla *ineffabil cortesia* di LXXXI 7) è esaltato formalmente nell'allitterazione a distanza di *cor* (v. 4) con *Cortesia*. *potea*: avrebbe potuto. Altra allitterazione di fusione tra le terzine, *opra* ... *potea* ... *poi* ... *provar*, e altro *enjambement* di rallentamento, «poi | che fu disceso».

13. *a provar caldo et gielo*: clausola metaforica dantesca, «*A sofferir* tormenti, caldi e geli», *Purg.* III 31 (Castelvetro), «lievemente passava caldi e geli», *Par.* XXI 116 (Scherillo), nota a XI 13. Il verbo *provar* ('sperimentare') gioca a distanza con la parola *prova* del verso incipitario, aggiunta in seconda battuta.

14. *e del mortal* ... *occhi suoi*: gli occhi di Simone, fatti per *mirar* in paradiso, sentirono un po' del loro *velo* corporeo, «di sua mortalità» (*Par.* XXXIII 32). Anche *mortal* sostantivo è dantesco, *Purg.* XXVI 60, cfr. nota a CLXXX 12.

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à piú caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i' vengo a ragionar co·llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder savesse a' detti miei.

Pigmalïon, quanto lodar ti dêi
de l'imagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.

Secondo sonetto sul ritratto di quella speciale Donna di Paradiso che è la donna del Libro, eseguito «in carte» da Simone Martini (LXXVII 5-7) quasi a raddoppio del poeta che «in carte» scrive (CIV 5) per eternizzare tanta beltà in un'*opera gentile* dell'ingegno umano (v. 3). Il testo registra la delusione rispetto all'aspettativa e allo stato di grazia della creazione artistica, altamente spirituale ma incapace d'infondere «voce ed intellecto» alle creature create (v. 4). Cosí anche questa celeste «figura», raggiunta da Simone «in paradiso» e trasmessa al contemplante in un fuggevole prodigio di comunicazione, rimane pura *imagine*, tanto piú benigna quanto piú muta (vv. 7-11), tanto piú prodiga di sé quanto piú lontana (come nelle rime 'in morte'). Con tratti simili in una lettera *Senile* a Urbano V il poeta richiama l'*imago marmorea* dei grandi artefici del passato per annunciare se stesso senza vita e quasi morto, «nullus intellectus in anima, nullus sensus in corpore», capace di sentire non piú di quanto sentisse l'«imago marmorea Polycleti ... aut Phidie» (*Sen.* XI 17). Il cambiamento di tono rispetto al primo elemento del dittico (momento del perduto contatto sovrapposto all'istante divino della creatività) ha un indizio formale nel cambiamento di registro delle terzine, ricondotte a simmetrica regolarità.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC CDC.

1. *l'alto concetto*: l'idea generatrice, l'ispirazione, pari all'altezza del soggetto trattato.

2. *a mio nome*: per committenza del poeta e forse su sue istruzioni, come ad esempio nel caso della miniatura di Simone per il Virgilio Ambrosiano. *lo sti-*

le: la verghetta di piombo e stagno, o d'argento, per disegnare; Giotto dipingeva «con lo stile e con la penna o col pennello» (*Decameron* V 5, 5; *Purg.* XII 64).

3. *s'avesse*: il soggetto (Simone) è asintatticamente incluso nella prolessi del primo verso. *l'opera gentile*: la stessa *opra* del sonetto precedente (LXXVII 9); anche l'aggettivo *gentile* allude alla 'gentilezza' della donna ritratta (LXXVII 6). Per il tema dei vv. 3-4 Daniello rinvia a Ovidio in persona di Laodamia che porta con sé un'immagine di cera di Protesilao, *Heroid.* XIII 155-56: «Crede mihi, plus est quam quod videatur imago: | adde sonum cerae: Protesilaus erit. | Hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero | et, tamquam possit verba referre, queror». Rima ricca con *stile*.

4. *voce ed intellecto*: che quella *figura*, pur visibilmente viva e spirante, non ha; a rovesciamento del *topos* per cui anche in *Fam.* XVI 11, 12-13, davanti all'immagine di sant'Ambrogio in Milano: «vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium» (Santagata).

5-6. *di sospir' molti ... fan vile*: mi avrebbe liberato da molti sospiri (cioè dal rimpianto che l'immagine non sia la donna vera) che mi fanno apparire di poco valore quella *figura* (*ciò*) che gli altri tengono per cara e preziosa. Vellutello, Gesualdo e in parte Tassoni riferiscono *che ... fan* del v. 6 a «voce ed intellecto», v. 4; altri interpreti malamente vedono in «ciò ch'altri à piú caro» un'allusione alla bellezza corporea o ai diletti carnali o desideri sensuali (cosa per altro contraddittoria perché non si vede chi sospiri per cosa che tiene a vile). Per *mi sgombrava* (imperfetto indicativo nell'apodosi della realtà), cfr. XI 4, XXIII 169, L 20, ecc.

7-8. *'n vista ... ne l'aspetto*: si parla sempre della *figura* (*ella*), bella e benigna (*humile*) a chi la guarda, con promessa di serenità. Altra rima ricca con *petto*.

9. *Ma poi*: formula avversativa che non si oppone alla dolcezza dell'immagine (*humile* è infatti ripreso da *benignamente* del v. 10), ma al fatto che l'immagine non sa rispondere (v. 11). *ragionar co·llei*: parlare con lei, con quella soave e promettente *figura*; cfr. XXXV 14, nota a LXXIII 92 per la medesima formula in fin di verso e per l'assimilazione in fonosintassi.

10. *benignamente ... m'ascolte*: appare che quella figura mi ascolti a lungo [*assai*] amorevolmente; con l'evidenza (poi subito contraddetta) che ha il verbo *pare* in antico italiano e in Dante (Contini, *Varianti*, pp. 163-64; nota a LXIV 10).

12. *Pigmalïon*: scolpí nell'avorio bianco come la neve un meraviglioso corpo di donna del quale s'innamora e col quale parla, finché Venere in Cipro trasforma l'«eburnea virgo» (Ovidio, *Met.* X 243-97), lasciando «Pigmalion con la sua donna viva» (*Tr. Cup.* II 184). *lodar ti dêi*: ti devi compiacere per quell'*imagine* miracolosamente fatta donna. La rottura del verso è accompagnata da marcata allitterazione con effetto d'ulteriore sospensione, «lodar ti dêi | de l'imagine».

13. *mille volte*: «il numero finito per l'infinito pigliando» (Vellutello), con richiamo agli iperbolici *mill'anni* del sonetto precedente (LXXVII 3), cosí come Pigmalione chiude il circolo artistico aperto da Policleto (LXXVII 1).

14. *n'avesti*: avesti da quell'immagine divenuta donna. *quel*: quella risposta benigna (vv. 10-11) che l'*imagine* di Simone non può dare al poeta-amante. *sol una*: una sola volta; a variazione e raddoppio di quell'unica notte invocata nella sestina *A qualunque animale*, nota a XXII 33. Funzionale allitterazione verticale in chiusura, *volte ... vorrei*.

S'al principio risponde il fine e 'l mezzo
del quartodecimo anno ch'io sospiro,
piú non mi pò scampar l'aura né 'l rezzo,
sí crescer sento 'l mio ardente desiro.

Amor, con cui pensier mai non amezzo,
sotto 'l cui giogo già mai non respiro,
tal mi governa, ch'i' non son già mezzo,
per gli occhi ch'al mio mal sí spesso giro.

Cosí mancando vo di giorno in giorno,
sí chiusamente, ch'i' sol me n'accorgo
et quella che guardando il cor mi strugge.

A pena infin a qui l'anima scorgo,
né so quanto fia meco il suo soggiorno,
ché la morte s'appressa, e 'l viver fugge.

Sonetto allusivo al tredicesimo anniversario dell'innamoramento (1339) che dà inizio al quattordicesimo anno di pene amorose, con la previsione che sarà uguale a tutti gli altri anni passati senza il sollievo di Laura e senza protezione (*l'aura né 'l rezzo*, v. 3), anticipando il limite dei «sette et sette anni» dell'archetipico servizio amoroso di Iacob per la bella Rachele (CI 12-14, cfr. introduzione a XXX). È il quarto anniversario che l'autore dei *Fragmenta* celebra «con carta et con incostro», alternando i metri (sestina XXX, canzone L, sonetto LXII), per ripetere i temi invariabili dei testi di ricorrenza: fuga del tempo, dolore e morte. Nei testi d'anniversario, che da questo punto del *Canzoniere* si bloccano nella forma-sonetto a scandire il tempo positivo (CI, CVII, CXVIII, CXXII) e il tempo negativo 'in morte' di madonna (CCLXXI, CCLXXVIII, CCCLXIV), sono fisse anche alcune parole in rima tematiche: *anno*, sempre in accordo con *affanno* (L 55, LXII 9, CXVIII 1, CCLXXVIII 14), con la variante *anni*, che è uno dei sei *mots-refrain* della sestina *Giovene donna* (XXX), nonché ancora in rima con *affanni* nell'anti-anniversario *post mortem* del sonetto *Tennemi Amor*, CCCLXIV. Anche la parola *giorno* funziona allo stesso modo (v. 9, CXXII 9), tanto che il sonetto *Padre del ciel* (LXII) dà come caso-limite tutt'e due i lemmi portanti, *giorni* nelle quartine e *anno* col suo necessario *affanno* nelle terzine. A questa legge non sfugge il presente sonetto, che blocca il fluire del tempo in un sistema chiuso e opprimente, pari all'oppressione dell'amante, segnato da rime equivoche (*mezzo*, prima sostantivo, poi aggettivo), ricche e derivative (*mezzo* con *amezzo*, *sospiro* con *respiro*, nelle quartine; *giorno* con *soggiorno*, *accorgo* con

scorgo, nelle terzine), speculari alla prigionia tematica e specialmente consone alla periodica contabilità del tema 'anniversario', dove tutto è stabile dentro lo scorrere e mutare del tempo. La circolarità e chiusura della sestina è certo la forma-emblema dell'Anniversario: non a caso questo testo, chiuso fin dall'inizio da una circolarità distribuita asimmetricamente («S'al principio risponde il fine e 'l mezzo...»), è stato scelto dall'autore su base tonale per introdurre alla sestina *Chi è fermato* che segue nel *Canzoniere*, dove per di piú le due sole parole-rima che non entrano nella griglia di sostanze omogenee, data dai lemmi *scogli-legno-porto-vela*, sono *vita* e *fine*, implicate col *fine* dell'*incipit* e col *viver* fuggitivo dell'*explicit* di questo sonetto.

Sonetto su cinque rime, di schema ABAB ABAB, CDE DCE, unico nel Libro; cfr. Molinari, *Quartine anomale*. Assonanza in CD, *-orno*, *-orgo*.

1-4. *S'al principio ... ardente desiro*: se la parte intermedia e la fine di questo anno quattordicesimo dei miei sospiri amorosi, il quale ora comincia, corrispondono al principio, né soavità di vento [*l'aura*, con tutta la sua ambiguità] né dolcezza d'ombra [*rezzo*] mi può piú salvare, tanto sento crescere l'ardore. Petrarca innova il modulo del principio-mezzo-fine, che nei vecchi poeti da Guittone (*O tu, de nome Amor*, 35-45; *A renformare amore*, 15-16, ecc.) a Dante scandiva l'intero processo d'un amore, qui invece impiegato all'osservazione d'un solo anno che itera tutti gli altri. Il contatto tra l'ombra protettiva (*rezzo*) e l'ardore dell'amante è similmente eseguito nella sestina XXX 16-17: «seguirò l'ombra di quel dolce lauro | per lo piú *ardente* sole...», cfr. CXLII 1-2. *quatordecimo anno*: anche Agostino nei *Soliloquia* scandisce il tempo d'un processo conoscitivo evocando «quatuordecim fere anni» di difficile iniziazione (*Sol.* I x 17), forse su Paolo, *2 Cor* XII 2. *piú non mi pò scampar*: richiamo interno all'*incipit* «Non veggio ove scampar mi possa omai» dell'anniversario del «quintodecimo anno» (CVII) e al sonetto CCXXX 8: «ma scampar non potienmi ale né piume». L'*ardente desiro* risponde internamente all'*ardente desire* di LXXIII 17, per cui nota a XVII 6.

5. *amezzo*: ammezzo, dimezzo; il poeta non spartisce a metà un sol pensiero tra sé e Amore, perché Amore è il signore dei suoi pensieri, «posto in su la cima» della sua testa poetica (LXV 1-4).

6. *giogo*: lo stesso «dispietato giogo» del sonetto d'anniversario *Padre del ciel* (LXII 10), ovidiano e anche evangelico, cfr. nota a XXIX 6-7. *sotto ... mai non respiro*: come nei *Salmi penitenziali* I 11-12: «Irascor peccatis meis, sed ingenti miseriarum mole depressus sum; *nec est respirandi locus*. Sepe fugam retentavi, et *vetustum iugum* excutere meditatus sum...» (Zingarelli), su ricordi agostiniani: «Sed me maxime captum et offocatum quodam modo deprimebant corporalia cogitantem *moles illae, sub quibus* anhelans *in auram* tuae veritatis liquidam et simplicem *respirare non poteram*» (*Conf.* V XI 21), con tutta la tensione agostiniana verso quell'*aura* di verità che si oppone a *giogo* e a *moles illae* che schiacciano come macigni. Luoghi paralleli del *respirare* agostiniano in negativo: «sempre in quell'*aere* par che mi conforte, | sí che 'l cor lasso altr*ove non respira*» (CIX 13-14), «del piacer che felice | nol pò mai fare, et *respirar nol lassa*» (CCLXIV 25-26), e in positivo, CLXXIX 4 «l'alma respira», CCLXVII 9; cfr. Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 44-49.

7. *tal mi governa*: Amore fa tal cattivo governo di me (*tal* è in funzione avverbiale); analogamente: «sí mi governa il velo | che per mia morte...» (XI 12-13). *non son già mezzo*: non sono neanche la metà di me stesso, con tratto di dissociazione sentimentale impiegato nel sonetto a Sennuccio: «Qui dove mez-

zo son, Sennuccio mio | (cosí ci foss'io intero...)» (CXIII 1-2), cfr. introduzione a LXXVI (tutti i commentatori intendono una riduzione a meno della metà in senso fisico, per il dolore o per le lacrime).

8. *per*: causale. *occhi ... giro*: come nell'*incipit* della ballata «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro | nel bel viso...» (cfr. nota a XIV 1); il *mal* è lo stesso male individuale e collettivo visto da Adamo primo uomo (nota a CLXXXVIII 4, LXXXIV 11).

9. *mancando vo*: vengo meno (in mancanza d'*aura* e di respirazione vitale), in relazione all'esser già men che *mezzo* (v. 7), con la solita perifrasi mediale-affettiva. *di giorno in giorno*: a scandire il fluire del tempo, come in LXXXV 2, CLXIII 7, cfr. CXCV 1, CCXXXVII 7, ecc.

10. *chiusamente*: occultamente, segretamente, *(i)nvisibilemente* (CCII 4).

11. *guardando*: a guardarla; è lo stesso messaggio del v. 8, in potente variazione. *il cor mi strugge*: clausola dantesca (*Se vedi li occhi miei*, 2; Trovato); Cavalcanti, *A me stesso di me*, 9-11 (Pelosini), come in CXXIV 5.

12. *A pena ... scorgo*: faticosamente reggo l'anima fino a questo punto. Con *infin* è ripreso fonicamente il *fine* dell'*incipit* alla scadenza del primo emistichio quinario. Per *scorgo* cfr. XIII 13, LXXII 8, CCXI 1, CCCLVIII 4.

13. *né so ... soggiorno*: e non so quanto ancora l'anima resterà con me.

14. *s'appressa*: s'avvicina, come in chiusura del Libro «Il dí s'appressa, et non pote esser lunge, | sí corre il tempo et vola» (CCCLXVI 131-32). *'l viver fugge*: tema centrale dei *Fragmenta*, variamente modulato, «La vita fugge ... | et la morte vien dietro a gran giornate» (CCLXXII 1-2), XXX 13-14, CXXVIII 98-99, CCII 7.

Chi è fermato di menar sua vita
su per l'onde fallaci et per li scogli
scevro da morte con un picciol legno,
non pò molto lontan esser dal fine:
però sarrebbe da ritrarsi in porto
mentre al governo anchor crede la vela.

L'aura soave a cui governo et vela
commisi entrando a l'amorosa vita
et sperando venire a miglior porto,
poi mi condusse in piú di mille scogli;
et le cagion' del mio doglioso fine
non pur d'intorno avea, ma dentro al legno.

Chiuso gran tempo in questo cieco legno
errai, senza levar occhio a la vela
ch'anzi al mio dí mi trasportava al fine;
poi piacque a Lui che mi produsse in vita
chiamarme tanto indietro da li scogli
ch'almen da lunge m'apparisse il porto.

Come lume di notte in alcun porto
vide mai d'alto mar nave né legno
se non gliel tolse o tempestate o scogli,
cosí di su da la gomfiata vela
vid'io le 'nsegne di quell'altra vita,
et allor sospirai verso 'l mio fine.

Non perch'io sia securo anchor del fine:
ché volendo col giorno esser a porto
è gran vïaggio in cosí poca vita;
poi temo, ché mi veggio in fraile legno,
et piú che non vorrei piena la vela
del vento che mi pinse in questi scogli.

S'io esca vivo de' dubbiosi scogli,
et arrive il mio exilio ad un bel fine,

ch'i' sarei vago di voltar la vela,
et l'anchore gittar in qualche porto!
Se non ch'i' ardo come acceso legno,
sí m'è duro a lassar l'usata vita.

Signor de la mia fine et de la vita,
prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli
drizza a buon porto l'affannata vela.

L'antica metafora classica e cristiana della vita come navigazione in un mare procelloso (Curtius) è messa in azione nel coinvolgente artificio di questa quarta sestina del *Canzoniere*, regina tra le belle dopo XXII, XXX e LXVI. Il tema è caro a Petrarca con richiami in versi e in prosa (primo libro del *Secretum*, primo Salmo penitenziale, epistola metrica *Ad seipsum*, lettera *Familiare* IV 12, consolatoria al cardinale Giovanni per la morte di Giacomo Colonna, lettera XIII delle *Varie* [= *Disp.* 1], ecc.); ma nel celebre sonetto *Passa la nave mia* (CLXXXIX), con il poeta-amante perduto in un torbido mare tempestato da Amore, tale motivo trova il momento di massima tensione: come in questo componimento, dove la circolarità e ricorrenza ondulare inerente al 'genere' sestina include strumentalmente in sé l'alternarsi di speranza e di naufragio. In questo quadro Petrarca rende non frammentario omaggio al mirabile esordio del dialogo *De beata vita* di sant'Agostino, dove le *fluctuationes* dell'Io sono rappresentate in un contesto di natura e tra quei *fluctus* del mare dove per mala grazia è gettato l'uomo con la sua fragile barchetta, in balia delle tempeste; tempeste non sempre avverse e negative, se la stessa lotta con i venti e con le tenebre spinge il navigante a guardare piú in alto verso i *signa* splendidissimi d'orientamento (cfr. introduzione a LXXIII) che annunciano l'approdo (filosofico) tanto desiderato. Il contatto con il testo di Agostino è suggerito da trasposizioni verbali profonde e per ora inosservate, come quell'*aura soave* che apre la seconda stanza («L'aura soave a cui governo et vela | commisi entrando a l'amorosa vita...»), un'aura o brezza ingannevolmente dolce e favorevole, che nell'ambiguità traduce il *ventus* «quem prosperum putant» del *De beata vita*, foriero invece per vie oscure di naufragio («poi mi condusse in piú di mille scogli», v. 10); contiguità palesata anche dal desiderio dell'ultima strofe dell'«anchore gittar in qualche porto», a raddoppio dell'ardore agostiniano di volere tutte quelle «anchoras rumpere», nonché dalla stessa *affannata vela* finale, che riproduce rilanciando la nave *quassatam* e *fessam* di Agostino, pronto ancora a veleggiare verso il porto delle Sirene piuttosto che verso il *philosophiae portus* che è la sua desideratissima meta. In grande tessitura il testo assume le seï parole-rima, bisillabiche e omogenee, secondo la legge della forma-sestina petrarchesca: *vita* appunto, nella prospettiva lontana di essere beata, *scogli*, *legno*, *fine*, *porto* e *vela*, polisemiche ed implicate tra loro, piú i *mots-refrain* virtuali sparsi all'interno del verso, tipici bisillabi da sestina soprannumerari e nascosti, *onde*, *morte*, *aura*, *tempo*, *lume*, *notte*, *giorno*, *vento*, che simultaneamente concorrono al disegno (cfr. introduzione a XXX); parole alate che, in una gran massa nominale, restituiscono il quadro agostiniano d'una tempesta tutta interna a se stessa, scatenata non fuori ma «dentro al legno» (v. 12), dentro alla navicella dell'Io in cerca di sé tra i marosi dell'essere.

L'oscillare tra il compromesso del vivere (*l'usata vita*) e la tensione verso un'al-

terità delle forme spirituali (*quell'altra vita*) pone idealmente la sestina *Chi è fermato* tra il colloquio con Dio dell'undicesimo anniversario (LXII) e il sospiro verso «Altr'amor» ed «altre frondi» della quinta sestina *A la dolce ombra* (congedo di CXLII); in piú il calcolato accostamento di questo 'canto salutare' con il sonetto *S'al principio* dell'incipiente «quartodecimo anno» d'iniziazione (LXXIX) rende probabile l'ipotesi d'una loro concomitanza anche cronologica (primo periodo valchiusano 1337-41 per Wilkins, *The Making*, p. 350; intorno al 1340 per Foresti, *Aneddoti* [1918], p. 113); quindi sestina come sintomo privilegiato del trascorrere e del computo del tempo sulla tortuosa via della conoscenza. Indizio formale è l'assunzione a parole-rima di *fine* e di *vita*, che come *fine* e *viver* segnano l'*incipit* e l'*explicit* del sonetto che viene innanzi nel *Canzoniere* (LXXIX).

La formula del congedo di questa sestina è: (D)A (C)B (E)F, con clausole al primo emistichio settenario dei vv. 37 e 38, al quinario dell'ultimo, come in XXX.

BIBLIOGRAFIA: Riesz, *Die Sestine*, pp. 78-79; Shapiro, *Petrarchan Sestina*, pp. 210-13; Hernández Esteban, *Procedimientos compositivos*, pp. 384-87; Frasca, *Sintassi*, pp. 278-84; Perrus, *Sextine LXXX*, pp. 5-15; Bettarini, *Fluctuationes agostiniane*, pp. 29-31.

[I]. 1. *fermato di*: ben fermo, risoluto a; cosí «Et son fermo d'amare...» (LXXXV 5; CXLII 19, entro il 'genere' sestina; *Tr. Cup.* II 78). *menar sua vita*: come nella sestina 'doppia' o raddoppiata *Mia benigna fortuna*, «ma di menar tutta mia vita in pianto», nota a CCCXXXII 9. Tema iniziale che richiama il *Confiteor* salmistico dei naviganti, «Qui descendunt mare in navibus, facientes operationem in aquis multis», travolti dalle acque e condotti a salvazione, con inno finale di ringraziamento (*Ps* CVI 23-30).

2. *onde fallaci*: il mare che trae in inganno i naviganti, «fallacissima facie maris decepti» (Agostino, *De beata vita* I 1 2); *fallace* è l'aggettivo di senso religioso (scritturale, dantesco), che in Petrarca accompagna costantemente la caducità della speranza (XXI 6, CCXC 5, CCXCIV 14) e dello *sperar* (XXXII 4, XCIX 2, cfr. nota a XXI 6). *scogli*: nel tempestoso pelago della vita umana, «scopuli undique innumerabiles, inter quos difficilis et prorsus ambigua navigatio est» (*Fam.* IV 12, 30); «mihi undique ventorum rabies, undique fluctus et scopuli, ... postremo mors undique, et peius morte vitae praesentis taedium, et venturae metus ante oculos» (*Var.* XIII = *Disp.* 1).

3. *scevro ... picciol legno*: «distante dalla morte sol di tanto intervallo quanto è la grossezza di una piccola barca» (Leopardi), separato dalla morte dalla precarietà d'una fragile navicella (*legno*, per metonimia). Vellutello richiama Giovenale, «ove dannando la temerità de' naviganti dice», *Sat.* XII 57-59: «I nunc et ventis animam committe dolato | confisus ligno, digitis *a morte remotus* | quattuor aut septem, si sit latissima, taedae»; Daniello e Castelvetro ricordano il filosofo Anacarsi Scita (in Diogene Laerzio), che «inteso che il legno de la nave che lo portava non era piú grosso di quattro dita, disse ai compagni: tanto e non piú siamo da la morte lontani». Per *scevro* (antico fr. *sevrer*, prov. *sebrar*) si veda il verbo *scevri* nella sestina CCXXXVII 8; *Par.* XVI 13 («onde Beatrice, ch'era un poco scevra»). Nella comune metafora del «picciol legno» che attraversa il mare infido sarà da ricordare anche la «piccioletta barca» di *Par.* II 1; *Inf.* XXVI 100-2.

4. *dal fine*: dalla fine d'una navigazione pericolosa, dal naufragio.

5. *però ... in porto*: perciò sarebbe da ritirarsi in luogo sicuro (*sarrebbe* è forma analogica, cfr. nota a LXXI 85).

6. *mentre al governo ... vela*: finché la vela ubbidisce [*crede*, cfr. XLVII 14] ai comandi del timoniere; la stessa oscillazione *governo ... vela* ad inizio della se-

conda *cobla* (v. 7) con variazione semantica valevole anche per le parole interne, parole-rima 'virtuali'; cfr. XLI 11, CLXXXIX 1-4.

[II]. 7. *L'aura soave*: quella brezza gentile, il vento apparentemente favorevole, *fallacissima serenitas*, che poi conduce al naufragio (v. 10); è anche evocazione fonica dell'amata, con epiteto postposto in posizione incipitaria di stanza, come poi ad inizio assoluto nel sonetto «L'aura soave al sole...» (CXCVIII), con le varianti monocrome dei sonetti circostanti, tutti in situazione primaverile, che qui coincide con l'inquieta primavera della vita amorosa. Alla preistoria dell'Aura sarà da aggiungere la descrizione primaverile della redazione in prosa del *Roman de Troie*, allorquando Giasone parte alla ricerca del vello d'oro sulla nave di Argus (cap. XII): «si orent bon vent et soef»; e poco prima (cap. IX): «l'aire vent dous et soef» (Parigi, Nouv. Acq. 9603), che Binduccio dello Scelto traduce impropriamente con «il tempo viene dolce e soave» (Firenze, Magliabechiano II IV 45, c. 12*v*), ma anche, subito dopo nello stesso nono capitolo: «allora lo' venne un vento dolce e soave e dritto». Implicazione con *l'aura* del sonetto che precede (LXXIX 3). *governo et vela*: il *governo* o timone indica la direzione, la *vela* la forza di propulsione (della barca e della vita); cfr. CCXXXV 14; Peire Ramon de Tolosa, *Atressi cum la candela*, 70: «Qe·m siatz governs e vela».

8. *commisi*: affidai; *Fam*. XV 2, 10: «rerum mearum navigium commisi non ventis ac fluctibus sed Deo»; CXXVIII 54, CLXXXVII 13. *amorosa vita*: la vita dell'amore (e della poesia d'amore), cfr. nota a XXV 9.

9. *sperando ... porto*: con la speranza di giungere al *salutis portus*. Altro probabile rintocco del Salmo CVI 29-30: «Et statuit [Dominus] procellam eius *in auram*, et siluerunt fluctus eius. Et laetati sunt [Qui descendunt mare in navibus] quia siluerunt, et deduxit eos in portum voluntatis eorum». È il tema della speranza delle tre canzoni degli occhi (LXXI-LXXIII), ma in versione negativa rispetto alla metafora della navigazione della terza *cantilena*, LXXIII 46-51. *a miglior porto*: analoga clausola finale di verso è «reduci i pensier' vaghi *a miglior luogo*» nel sonetto di anniversario *Padre del ciel* (LXII 13), oltre che identica in XXVIII 9, «per gir al miglior porto»; cfr. nota a CXIX 13.

10. *piú di mille scogli*: come moltiplicazione infinita di quel vivente *scoglio* che è la donna amata; cosí nella canzone 'esotica' *Qual piú diversa*: «Questo prov'io fra l'onde | d'amaro pianto, ché quel bello scoglio | à col suo duro argoglio | condutta ove affondar conven mia vita» (CXXXV 20-23); XXXVIII 14.

11-12. *le cagion' ... dentro al legno*: le cause della mia perdizione [*doglioso fine*] non erano soltanto [*pur*] esterne ma interne a me stesso. È il tema della fragilità dell'individuo e della colpa implicita formulato nella canzone *Lasso me*: «Meco si sta chi dí et notte m'affanna...» (LXX 38, 47-48).

[III]. 13. *Chiuso*: pone un richiamo verbale con *chiusamente* del sonetto che precede, LXXIX 10. *gran tempo*: il solito sintagma dantesco della canzone *Nel dolce tempo*, nota a XXIII 118; va riferito a *errai* (v. 14). *in ... cieco legno*: cioè come colui che naviga senza vedere niente. Elemento contrario al sistema del 'vedere' che porta a salvazione, vv. 20, 23 («Gentil mia donna, *i' veggio* | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume | che mi mostra la via ch'al ciel conduce», LXXII 1-3); il messaggio è ribadito subito dopo da *senza levar occhio*. L'intero sintagma *in ... cieco legno* trova corrispondenza, con equivalente figura di ipallage, nel sonetto disperso *Quella che 'l giovenil*, 12-14: «Et pur fui in dubbio fra Caribdi et Scilla, | et passai le Sirene *in sordo legno*, | over come huom ch'ascolta, et nulla intende» (Vaticano lat. 3196, c. 4*v*; Solerti, XXIII). Ambiguamente il *cieco legno* è anche l'oscuro e cieco carcere corporeo, virgiliano (*Aen*. VI 733-34, delle anime

che «metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras | dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco»; Daniello) e agostiniano; cfr. LXXII 20.

14. *errai*: verbo dell'ambiguità tra l'errare e l'errore, annunciato fin dalle soglie del Libro, I 3; cosí Agostino di certi naviganti smarriti: «bonae navigationis tempora differentes errant diutius, saepe etiam periclitantur» (*De beata vita* I 1 2). *senza levar occhio*: senza sollevare lo sguardo, senza guardare dove la vela (e l'impulso che la vela metaforizza) mi conducesse.

15. *anzi al mio dí*: «anzi tempo» (XXXI 2), «anzi ora» (*Inf.* VIII 33), *ante diem*, prima del giorno assegnato. *al fine*: alle porte della morte; «a morte mi trasporta» (nota a VI 11), «al fin mi mena» (CCVII 77); cfr. v. 37, LXXIII 24.

16. *poi*: avverbio che divide la stanza tra una situazione di amare *fluctuationes* («in questo cieco legno | errai») e una situazione di speranza; allo stesso modo il *poi* della seconda stanza, sempre incipitario del quarto verso (v. 10) separa in successione rovesciata una situazione di speranza («sperando venire a miglior porto») da uno stato di male («doglioso fine»); il meccanismo rotatorio si ripete nella quinta stanza nella medesima posizione (v. 28), con la solita bipartizione della stanza di sestina, cfr. introduzione a XXX. *Lui*: il «Signor» della morte e della vita (v. 37), Dio creatore.

17. *chiamarme tanto indietro*: secondo le speranze di salvezza dai pericoli (*scogli*) formulate nel sonetto *Padre del ciel* LXII, e secondo il richiamo enunciato nelle terzine del sonetto che segue, LXXXI.

18. *ch'almen ... porto*: tanto indietro che l'approdo m'apparisse almeno da lontano (cosa impossibile per chi è troppo a ridosso degli *scogli*, che impediscono la vista del porto, v. 21).

[IV]. 19. *Come*: cioè con la speranza di chi vede da lontano (*d'alto mar*) un faro (*lume*) nella notte. *lume*: oggetto prolettico, ripreso pronominalmente da *l(o)* (*gliel*) al v. 21. La stessa immagine rovesciata al negativo nel sonetto *La vita fugge*, CCLXXII 12-14: «veggio fortuna in porto, et stanco omai | il mio nocchier, et rotte arbore et sarte, | e i lumi bei... spenti». L'assonanza dei due bisillabi iniziali di verso *Come lume* sottolinea strumentalmente la sorpresa di quella luce nella notte.

20. *vide*: contiene il messaggio opposto a *cieco legno* del v. 12, con ripresa mediante *vid'io* (v. 23), cosí come al negativo *veggio ... veggio* in CCLXXII 11-12. *nave né legno*: raddoppio che comporta forse l'oscillazione tra una nave grande e solida e una *navicula*, tra i grandi e i piccoli della terra, tutti uguali in una situazione universale, dentro la quale s'inserisce l'*io* con la sua ulteriore verità (v. 23). Il *né*, al solito, è disgiuntivo, LVII 9, ecc.

21. *se non ... scogli*: se la tempesta o altro impedimento (*scogli*, come isole o promontori) non impediscono ai naviganti la vista del faro.

22. *cosí*: correlato a *Come* del v. 19. *di su da la gomfiata vela*: dalla vetta (*di su da*) d'una spiritualità piena (*gomfiata vela*); in sintonia con Agostino nel suo processo d'avvicinamento all'approdo (filosofico) tanto desiderato: «et ubi factus erectior [piú dritto, piú maturo], illam caliginem dispuli» (*De beata vita* I 1 4). Per tutti i commentatori: dalla «gabbia» o coffa dell'albero «salendo di vedetta»; *Inf.* VII 13.

23. *le 'nsegne*: i segni, «signa superni | ... Ducis» (*Epyst.* I 14, 130-31, *Ad seipsum*); cosí nel *De beata vita*, di certi naviganti sbattuti dai flutti: «tamen quaedam signa respiciunt et suae dulcissimae patriae, quamvis in ipsis fluctibus recordantur et aut rectu cursu in nullo falsi et nihil morati, eam repetunt» (I 1 2). *quell'altra vita*: la stessa *altra vita* sospirata in *Padre del ciel* (LXII 6), l'alterità delle *res immortales* cercata nella sestina CXLII: «Altr'amor, altre frondi et altro lume...» (congedo).

24. *et allor ... 'l mio fine*: e da quel momento cominciai a desiderare anelando la vera meta.

[V]. 25. *Non perch'io ... fine*: verso che dà un contenuto al *sospirare* nel finale della quarta stanza (v. 24), con l'enunciazione dell'insicurezza di essere davvero arrivato (*del fine*); «È di necessità supplire: Io sospirai...» (Castelvetro); con la stessa movenza ad inizio di strofe «Non perch'io non m'aveggia» (LXXI 16). *securo*: l'insicurezza della buona meta è dovuta agli elementi tempo e fragilità umana, equamente spartiti dentro la stanza, vv. 25-27, 28-30. Per il vocalismo latineggiante cfr. III 7.

26. *col giorno*: finché dura la luce del giorno, prima che il giorno (della vita) giunga a sera; a memoria del precetto evangelico «Ambulate dum lucem habetis, ut non vos tenebrae comprehendant» (*Io* XII 35; Daniello). Cosí in *Fam*. IV 12, 32 a Giovanni Colonna: «sicut in equore suspecto naute solent circumspecti clavum flectere diuque *ante solis occasum* vela submittere, sic in vita portum petere...» L'intensità psicologica di *volendo* si spande fonicamente nella fitta allitterazione della stanza (*viaggio, vita, veggio, vorrei, vela, vento*), che slitta nella successiva e ultima come segno di continuità (*vivo, arrive, vago di voltar la vela*).

27. *è gran viaggio*: lungo è il cammino da fare (per giungere al porto). *in cosí poca vita*: tema della sestina *A la dolce ombra*: «ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo | mostranmi altro sentier di gire al cielo» (CXLII 34-35); cfr. LXXI 1; *Tr. Tem*. 58-59.

28. *poi*: elemento avverbiale che bipartisce la stanza, come ai vv. 10 e 16. *temo*: verbo che raddoppia il messaggio iniziale di stanza «Non ... securo», v. 25. *fraile legno*: la «frale barca» (CXXXII 10) nonché «debile mia barcha» di CCXXXV 7; richiama la «cimba fragilis nostre mortalitatis» di *Fam*. IV 12, 30, nonché la «fragilem ... carinam» della lettera *Ad seipsum*, col paragone del navigante sorpreso dalla tempesta e con i remi spezzati sugli scogli (*Epyst*. I 14, 34-39). La fragile barca (poi Michelangelo: «Giunto è già 'l corso de la vita mia | per tempestoso mar, con fragil barca | al comun porto...») corrisponde al «picciol legno» della prima stanza. Per la forma *fraile* cfr. nota a LXIII 5.

29-30. *piena la vela ... scogli*: in dipendenza da *veggio*, vedo la vela gonfiata da quel vento che mi spinse su questi scogli; con lo stesso verbo in analoga situazione: «veggio al mio navigar turbati i vènti; | veggio fortuna in porto...» (CCLXXII 11-12). La rottura sintattica *la vela* | *del vento* è sostenuta dai due bisillabi allitteranti, di cui *vento* è parola-rima da sestina (LXVI).

[VI]. 31-32. *S'io esca...*: forma ottativa (cfr. LXXIII 70), dove *S(e)* è correlato a *ch(e)* del v. 33 ('cosí esca io vivo ... cosí arrivi ... come sarei...'). *dubbiosi*: pericolosi, temibili, cfr. XXXII 13, CXXVI 22, cfr. nota a CCLXIV 82-83. *exilio*: quel cristiano esilio dalla patria vera che è la vita terrena (Castelvetro, Leopardi, Chiòrboli), come in CCLXXXV 5-7 («come a me quella che 'l mio grave exiglio | mirando dal suo eterno alto ricetto, | spesso a me torna»). *bel fine*: la vera meta, la patria vera desiderata, qui rivelata appieno dall'aggettivo affettivo *bel*.

33. *ch'i' sarei vago*: come sarei desideroso. *voltar la vela*: dare volta, ammainare le vele. Per altri, a torto, «invertire la rotta».

34. *qualche porto*: un porto *salutis*; cfr. XIV 7.

35. *ardo come acceso legno*: brucio come un legno in fiamme; in parallelo: «arso, | tanto piú quanto son men verde legno» (CCLXXI 10-11).

36. *l'usata vita*: la sfera delle abitudini, il «mal costume» di *I' vo pensando* (nota CCLXIV 104-5) che è difficile (*duro*) da abbandonare; implicazione con «l'usanza ria» del sonetto che segue (LXXXI 2).

[Congedo]. 37. *Signor*: precisa *Lui* del v. 16, che comanda alla morte (*fine*, qui femminile contro le altre occorrenze della parola-rima) e dà la vita (*Ps. pen.* II 6; v. 16). Ricorda «quell'orazione, "Omnipotens sempiterne Deus, qui vivorum dominaris simul et mortuorum"» (Daniello).

38. *fiacchi*: spezzi (naufragando), come effetto della stanchezza della navigazione; cfr. *Inf.* VII 13-14, LXXIV 9, nonché il tema dei due sonetti che seguono, LXXXI 1, LXXXII 1, 4.

39. *drizza*: indirizza. *a buon porto*: come nella canzone che apre la Seconda Parte del Libro, CCLXIV 121. *affannata vela*: «dando a la vela quello che era proprio di lui» (Daniello), con richiamo allo spirito *affannato* di CCCLIV 1.

Io son sí stanco sotto 'l fascio antico
de le mie colpe et de l'usanza ria
ch'i' temo forte di mancar tra via,
et di cader in man del mio nemico.

Ben venne a dilivrarmi un grande amico
per somma et ineffabil cortesia;
poi volò fuor de la veduta mia,
sí ch'a mirarlo indarno m'affatico.

Ma la sua voce anchor qua giú rimbomba:
O voi che travagliate, ecco 'l camino;
venite a me, se 'l passo altri non serra.

Qual gratia, qual amore, o qual destino
mi darà penne in guisa di colomba,
ch'i' mi riposi, et levimi da terra?

La dicotomia tra «l'usata vita» delle funeste abitudini e «quell'altra vita» introdotta dalla sestina *Chi è fermato* (LXXX) ha continuazione e culmine in questo contiguo sonetto, che con sovrapposizione senza filtri fa coincidere la colpa privata con la colpa originaria e comune, la storia dell'Io con la storia dell'uomo (seconda quartina), mescolando sacro e profano secondo la concezione generale del *Canzoniere*; cosí nel sonetto *Era il giorno* (III) il lutto della gente che commemora la morte di Cristo coincide con il nascente lutto dello stato amoroso. Il mirabile intarsio scritturale delle terzine dà slancio e risposta linguistica alle premesse delle quartine: la voce «O voi che travagliate...» dal Vangelo di Matteo fa eco al mormorio incipitario «Io son sí stanco sotto 'l fascio antico | de le mie colpe»; il colpo d'ala verso l'alto, le molto invocate «penne in guisa di colomba» del Salmista tengono dietro e s'ispirano al 'volo' di Cristo Salvatore al cielo, difficile da seguire con lo sguardo e con la mente d'un uomo (v. 7). Il tema della stanchezza intonato nell'*incipit* «Io son sí stanco...» fa esplicito riferimento all'esordio similare «Io son già stanco...» del sonetto LXXIV; di fatto questo sonetto dei Salmi con quello che segue («Io non fu' d'amar voi lassato unquancho, ... | et del continuo lagrimar so' stancho», LXXXII 1-4) svolgono la stessa funzione che ha il dittico LXXIV-LXXV rispetto alle tre *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII): esaltare la lacerazione tra la pesantezza dell'essere (*fascio antico*, v. 1) e la leggerezza di quell'ali amorose *sicut columbae* che il poeta vorrebbe avere per quietarsi nella luminosa visione delle cose elette, staccato dal suolo (v. 14), dalla terra dove ciascuno è prigioniero se è *sine pennis* o con quell'ali legate che so-

no altro *fascio* e altro peso, secondo Agostino: «Ligatae pennae onus faciunt» (*En. in Ps.* LIV 6).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza di A con D, *-ico*, *-ino*.

BIBLIOGRAFIA: Rota, *Enarratio agostiniana*, pp. 17-19.

1. *son sí stanco*: in parallelo con gli *incipit* di LXXIV 1 e LXXXII 1-4; anche CLXIII 8 («che son sí stanco, e 'l sentier m'è troppo erto»), nonché XCVI 1, come variante incipitaria: «Io son de l'aspectar omai sí vinto». *sotto 'l fascio antico*: il carico, il fardello che pesa addosso da sempre, in implicazione con *sotto 'l ... giogo* del vicino sonetto LXXIX 6; lemma che è un antico gallicismo, il trobadorico *fais* spesso metaforico (Riquer, edizione di Guilhem de Berguedà, II, p. 227; Guida, *Jocs poetici*, p. 150; Mancini, *Metafora feudale*, p. 105), che l'autore del *Donat proensal* rende con *onus*; così in Carnino Ghiberti, appesantito da «sí grave fascio d'amor» (*Luntan vi son*, 27); corrisponde a *incarco* (XXXVI 4), a *salma* (LXXI 79), a *onus* del Salmo XXXVII 5: «Quoniam iniquitates meae supergressae sunt caput meum, et sicut onus grave gravatae sunt super me» (Daniello); «peccati mei pondus» della lettera *Fam.* X 3, 59 al fratello Gherardo; cfr. nota a CCCVII 5-6; *De otio*, I (p. 680): «bacillum quendam offert vobis *fasce pressis* aut fessis itinere». Il *fascio antico* (segue *enjambement*) richiama l'*antiqua soma* di CCCXVII 11 nonché il *giogo anticho* di CCLXX 1, la *prigione antica* di LXXVI 2.

2. *l'usanza ria*: le cattive abitudini, con rinvio interno fonico-logico a *l'usata vita* della sestina che precede (LXXX 36); l'«usanza pessima et antica, | del ver sempre nemica» di CXXVIII 117-18; «pestifer usus» dell'Egloga VIII 74, la «consuetudo pessima» di *Ps. pen.* I 23; *Fam.* X 3, 26; nota a CCLXIV 104-5.

3. *ch'i' temo forte*: ricordo di cadenze consecutive dantesche, «ch'io temo forte non lo cor si schianti» (*Color d'amore*, 8), «ch'io temo forte | del viso» (*L'amaro lagrimar*, 10-1, *Vita Nuova* XXXVI e XXXVII). Per il tema del timore della colpa Castelvetro richiama un Salmo davidico: «Cor meum conturbatum est in me, et formido mortis cecidit super me. Timor et tremor venerunt super me, et contexerunt me tenebrae» (*Ps* LIV 5-6). *tra via*: strada facendo, prima di giungere alla meta desiderata, cfr. LXXX 26-27; nota a CCLXIV 12 (è il tema dell'epistola *Ad seipsum*, I 14); *De otio*, I (p. 670): «illud tamen occultius dyabolicum murmur ex ore impii cavendum, qui apparenter melior sed deterior existenter, Cristum laudando impedire cogitet vestrum iter, quo ad Cristum pervenitur».

4. *mio nemico*: «il mio duro adversario» (LXII 8), il demonio, l'antico Avversario di Cristo (*Fam.* X 3, 25) e *nemico* di Maria nella canzone alla Vergine (CCCLXVI 75); *Epyst.* I 6, 152-55, a Giacomo Colonna (1338): «spes nulla superstes, | ni Deus omnipotens tanto me turbine fessum | eripiat manibusque suis de faucibus hostis | avulsum hac saltem tutum velit esse latebra»; *Epyst.* I 14, 122-124: «Quis me de faucibus hostis | eripiat? quis me mortali carcere raptum | restituat celo?»; *Ps* LIV 4: «conturbatus sum a voce inimici et a tribulatione peccatoris». Amore *inimicus* ha dunque i tratti diabolici antichi delle Scritture, «inimicus ... est diabolus» (*Mt* XIII 39; *1 Petr* V 8), e nel testo si oppone all'*amico* Cristo (v. 5) sul motivo dell'*amicitia Dei*; cfr. CLXXXIX 4; *Tr. Pud.* 189; *Inf.* VI 115.

5. *Ben*: rafforzativo del verbo che introduce una catena di opposizioni concettuali snodate tra quartine e terzine, con alternanza di positivo («*Ben* venne...»), di negativo («*poi* volò...») e ancora di positivo («*Ma* la sua voce...»). *dilivrarmi*: liberarmi (dal laccio del peccato e della morte eterna), a sollevarmi da quel peso; è un gallicismo dell'antico italiano. *un grande amico*: Cristo *Redemptor*

mundi, sul tema dell'*amicitia Dei* o *amicitia divina* (*Fam.* X 3, 42 e 45, contrapposta alla *rerum amicitia* agostiniana), richiamata nel *De otio* (I, p. 740): «amicum certe idem ipse se facit: "Vos enim", inquit, "amici mei estis, iam non dicam vos servos" [*Io* XV 14-15]»; *Inf.* V 91: «se fosse amico il re de l'universo...».

6. *per ... ineffabil cortesia*: eco della prosa dantesca della *Vita Nuova* (III 1), a proposito del saluto dato per grazia e non per merito da Beatrice: «e per la sua ineffabile cortesia ... mi salutoe» (Castelvetro); Daniello registra il tema dell'apostolo Paolo: «Cum autem benignitas et humanitas apparuit Salvatoris nostri Dei, non ex operibus iustitiae quae fecimus nos, sed secundum sua misericordiam salvos nos fecit» (*Tit* III 4-5); corrisponde alla «ineffabilis Dei pietas» che «revocabat ad rectum iter» della lettera a Gherardo (*Fam.* X 3, 22); cfr. *Par.* VII 91; nota a LXXVII 12.

7. *volò ... la veduta mia*: sfuggí al mio sguardo, disparve ai miei occhi; in parallelo: «Ma tropp'era alta al mio peso terrestre, | et poco poi n'uscí in tutto di vista» (nota a CCCXXXV 10, CCCL 12). Tema del vedere che porta a salvazione, per cui cfr. nota a LXXX 13.

8. *a mirarlo*: il verbo dello sguardo non percettivo e delle visioni; cfr. CXC 13, nota a CCCXXIII 3. *indarno m'affatico*: perché dopo la *visio* di Cristo 'cortesemente' incarnato è difficile seguirlo con gli occhi quando ascende nella gloria della sua immortalità; cosí a Gherardo: «immortalitate recepta in gloriam sue divinitatis ascendentem sequi oculis et mente difficile est» (*Fam.* X 3, 55).

9. *Ma la sua voce*: la voce di Cristo, scomparso allo sguardo di tutti, risuona potentemente nel mondo (*qua giú*) attraverso la voce degli Evangelisti; è infatti citata subito dopo la voce di Cristo secondo Matteo, vv. 10-11; nota a XXVIII 29. *rimbomba*: risuona; verbo anche dantesco, *Inf.* VI 97-99, «ciascun ... | udirà quel ch'in etterno rimbomba»; lo stesso rimbombare di sospiri nella valle di lacrime della canzone XXIII 13, nonché suono di parole (poetiche) che «assai poco rimbomba» in lode di madonna (CLXXXVII 7).

10-11. *O voi che travagliate*: traduce il passo di *Mt* XI 28, «Venite ad me, omnes qui laboratis et onerati estis» (Vellutello), citato in contesto omogeneo nel *De otio* (II, p. 740 e I, p. 658), e qui distribuito nei due primi emistichi rispettivamente alle clausole interne del settenario (*O voi che travagliate*) e del quinario (*venite a me*); i due secondi emistichi intarsiano il Vangelo con il tema del cammino sbarrato, cfr. v. 3, LXXXVIII 9; cosí Agostino, incamminato sulla via della conoscenza: «Nemo ibi audit vocantem: venite ad me, qui laboratis» (*Conf.* VII XXI 27); la stessa citazione evangelica nell'*Enarratio* al Salmo LIV, portatore di quelle ali *sicut columbae* evocate in chiusura, v. 13 (Rota). *se 'l passo altri non serra*: se una potenza altra (*gratia, amore, destino*, v. 12) non chiude la via di quel percorso (*camino*), «perché a la contemplazione di Dio si sale o per grazia divina che conceduta ne sia o per fervente amoroso zelo ch'a lui portiamo o perché è cosí destinato di noi» (Daniello). Stretto rinvio interno alla prima stesura di XXXVI 7: «di qua dal passo anchor ch'altri mi serra [*poi* che mi si serra]»; cfr. LXXII 21: «et che 'l camino a tal vita mi serra», nota a CCCLIX 53. Mascetta e Carducci richiamano opportunamente l'andamento di *Inf.* V 80-81: «O anime affannate, | venite a noi parlar, s'altri nol niega».

12. *Qual gratia ... destino*: disgiunzione a tre termini cara a Petrarca; cosí nella canzone all'Italia: «Qual colpa, qual giudicio o qual destino» (CXXVIII 57), nonché nell'*incipit* «Qual mio destin, qual forza o qual inganno» (CCXXI), eco delle interrogazioni dantesche della *Commedia* «Qual fortuna o destino», «Qual forza o qual ventura» (*Inf.* XV 46, *Purg.* V 91); nota a CCCXLI 1.

13-14. *mi darà penne ... colomba*: citazione tradotta del Salmo davidico LIV

7 (Vellutello), «Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?», spesso evocato in versi e in prosa nel quadro agostiniano dell'uomo che in solitudine comincia a «desiderare pennas, elongare, fugere, et manere in deserto» (*En. in Ps.* LIV 8); nell'epistola metrica *Ad seipsum*: «Et si carne premor, mea me si crimina tardant, | quis dabit ut pennas posita gravitate columbe | induar alta petens, et post tot dura quiescam?» (I 14, 136-38); nella lettera a Gherardo: «gratias agens quod [Dominus] tibi pennas dedit tanquam columbe ut volares et requiesceres» (*Fam.* X 3, 58); evocazione che rappresenta un momento di slancio e d'alta commozione in san Girolamo, epistola *Ad Eustochium*: «videas cunctos moderato suspirio et oculis ad caelum levatis intra se dicere: Quis dabit mihi pinnas...» (XXII 35). Il versetto davidico è citato in *Fam.* XVI 6, 26 e XXIII 9, 4, cfr. introduzione al sonetto VIII, nota a CCCLIX 39. Un precedente lirico in Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor*, 49-52: «Ai Deus! car no sui ironda, | que voles per l'aire | e vengues de noih prionda [dalle profonde tenebre della notte] ! lai dins so repaire?» (Lazzerini, *Allodetta*, p. 169, nota 9). *ch'i' mi riposi*: sí che io trovi riposo (contro la pesantezza corporea, la fatica dello spirito e i mali oscuri del cammino); cosí Agostino, isolando il ricordo salmistico: «Quis mihi dabit adquiescere in te? Quis dabit mihi, ut venias in cor meum et inebries illud, ut obliviscar mala mea...» (*Conf.* I v 5); «Quomodo ergo requiescet cor meum a talibus, nisi ut dicam: Quis dabit mihi pennas?...» (*En. in Ps.* LIV 8); dal che si può apprezzare l'innovativa inversione dell'ordine scritturale nell'ultimo verso, *mi riposi, et levimi*, conservata nelle varie occorrenze citate, non risolvibile nella figura dell' *hysteron proteron* (Gesualdo e seguenti). *levimi da terra*: mi sollevi da terra con quelle ali contemplative *sicut columbae*, che metaforizzano l'anima in ascesa verso Dio. Tema di quell'«alto» luminoso opposto al cammino terreno pieno di lacci e di tenebre che segna tutto il percorso del Libro, dall'ingegno che «al ciel si leva» (CCLXIV 8) e da «Levommi il mio penser...» (CCCII 1) a «disposto a sollevarmi alto da terra» (CCCLX 29).

Io non fu' d'amar voi lassato unquancho,
madonna, né sarò mentre ch'io viva;
ma d'odiar me medesmo giunto a riva,
et del continuo lagrimar so' stancho;

et voglio anzi un sepolcro bello et biancho,
che 'l vostro nome a mio danno si scriva
in alcun marmo, ove di spirto priva
sia la mia carne che pò star seco ancho.

Però, s'un cor pien d'amorosa fede
può contentarve senza farne stracio,
piacciavi omai di questo aver mercede.

Se 'n altro modo cerca d'esser sacio,
vostro sdegno erra, et non fia quel che crede:
di che Amor et me stesso assai ringracio.

Proiezione in negativo del tema della libertà da Amore. Immutabile l'amante («Io non fu' d'amar voi lassato unquancho»), ma stanco di tanta tempesta attraverso il tempo, *fu(i)* ... *sarò* ... *so(no)* (prima quartina); la salvezza sospirata nella sestina *Chi è fermato* (LXXX) può solo venire da Dio, come adombrato nel sonetto LXXXI, o dalla forza del Tempo risanatore, come nel sonetto LXXXIII. Il testo sta dunque al centro d'un trittico omotematico, variamente modulato, di *libertatis amor*. L'implicazione con LXXXI è evidente nella variazione conduttrice della parola-motivo *stanco* ... *lassato* ... *stancho* (LXXXI 1, qui vv. 1 e 4), nonché nella persistenza fonica della rima *-ia* di LXXXI (sede B) con la rima *-iva* (sempre B), con assonanza a distanza. Lo *stracio* tematico del v. 10 è invece il *trait d'union* linguistico con l'insicura libertà del sonetto che segue («Non temo già che piú mi strazi o scempie», LXXXIII 5), che dà inoltre nel suo insieme una chiave di lettura per il velato finale di questo sonetto (nota al v. 14). In cronologia ideale la sequenza s'appoggia al sonetto dell'incipiente «quartodecimo anno» di sospiri (LXXIX), in particolare accordo emotivo con la stanchezza detta a Giacomo Colonna nella lettera poetica da Valchiusa del 1338 («tanto me turbine fessum», *Epyst*. I 6, 153) e con la paura del naufrago, «undique fluctus et scopuli ... mors undique» (cfr. LXXX 1-6), raccontata a Guglielmo da Pastrengo nei primi tempi dell'amicizia, probabilmente sempre da Valchiusa nel 1339 (*Var*. XIII = *Disp*. 1; primo periodo valchiusano per Wilkins, *The Making*, p. 350; Foresti, *Seconde lagrime*, p. 35).

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza in AD, *-ancho*, *-acio*.

1. *non fu' ... lassato*: non mi sono stancato; con *stancho* nella *variatio* del v. 4 è ripreso il tema di LXXXI 1. *unquancho*: mai finora, come in XXIX 2 (in contatto con *donna*, come qui con *madonna*, v. 2).

2. *né sarò mentre ch(e) ... viva*: e non sarò stanco finché avrò vita.

3. *ma d'odiar ... a riva*: ma sono giunto all'estremo dell'odiare me stesso, le mie speranze, i miei desideri (il verbo *so'* è dilazionato al v. 4, in una sorta di stanchezza implicita grammaticale). In parallelo: «Io son de l'aspectar omai sí vinto, | ... | ch'i' aggio in odio la speme e i desiri, | et ogni laccio...» (XCVI 1-4; CXXXIV 11). Si veda *Fam.* XXIV 1, 25: «Ego ipse michi placui, me dilexi; nunc, quid dicam? odi. Sed mentiar: nemo unquam carnem suam odio habuit. Dicam: "non me diligo"; id quoque quam vere sim dicturus, nescio. Illud intrepide dixerim: "non diligo peccatum meum neque mores meos diligo, nisi quia mutati in melius correctique sunt". Imo, quid hesitem? et peccatum et mores malos et me ipsum talem odi; ab Augustino enim didici neminem fieri posse qualis cupit, nisi se oderit qualis est» (Zingarelli). Per *giunto a riva* cfr. CLXIV 12, nota a XXX 7-8, XXXVII 4.

4. *lagrimar*: come effetto (anche fonico) dei contrastanti *amar* e *odiar*, vv. 1 e 3.

5-7. *anzi un sepolcro ... alcun marmo*: un sepolcro tutto bianco senza iscrizioni piuttosto che (*anzi ... | che*) il vostro nome sia scritto come causa della mia morte su un marmo tombale (il *danno* è l'essere morto per amore). Castelvetro richiama Properzio che detta il suo epitaffio a Mecenate: «Huic misero fatum dura puella fuit» (*El.* II 1 78), nonché Ovidio, *Heroid.* II 145-48: «Inscribere meo causa invidiosa sepulcro, | ... | ille necis causam praebuit, ipsa manum». *priva*: rima ricca con *riva* e *scriva*. L'*enjambement* dei vv. 7-8 fa eco a quello dei vv. 6-7.

8. *pò star seco ancho*: può stare ancora con lo *spirto* (*seco*), «a darle ad intendere che egli non era tanto da l'amorose passioni oppresso ch'ancora non potesse vivere» (Vellutello).

9. *Però*: perciò. *amorosa fede*: come nell'*incipit* «S'una fede amorosa...» (CCXXIV), a coesione d'un antico binomio, quale ancora in una canzone di Cino: «e lo mio cor ... | ch'è sí pien tutto d'amor e di fede» (*Mille volte richiamo*, 4-5), «color che son ne l'amorosa fede» (*Oimè, ch'io veggio*, 14).

10. *può*: variante morfologica al soprastante *pò* del v. 8, nella fitta allitterazione, eminentemente verticale, della prima terzina, *Però ... pien ... può ... piacciavi*. *senza farne*: senza che ne facciate. *stracio*: parola-chiave del *Canzoniere*, cfr. introduzione al sonetto II, nota a LXXI 72-73, CCCLXIII 10.

11. *piacciavi omai*: la stessa formula rivolta a Dio per quella *mercede* o *grazia* che coincide con la grazia di *midons* (LXII 5). *di questo ... mercede*: avere misericordia (gratuita come quella divina) di questo mio cuore.

12-13. *Se 'n altro modo ... crede*: se voi col vostro solito «sdegno» cercate di saziarvi facendo strazio di me [l'*altro modo* è quello contrario all'*aver mercede*, v. 11], sbagliate mira, e non avverrà quello che vi aspettate (per la ragione dell'ultimo verso). Una specie di figura di ipallage collega questo luogo col *gentile sdegno* della prima *cantilena oculorum*, cfr. nota a LXXI 25-26.

14. *Amor ... me stesso*: la spiegazione del 'ringraziamento' è nel sonetto che segue, dove la libertà da Amore è conquistata nel tempo da un poeta-amante che non teme che Amore lo «strazi o scempie» (LXXXIII 5) e che non ha piú lacrime per piangere (LXXXIII 9), con chiusura del tema iniziale «del continuo lagrimar so' stancho», v. 4. Poco pertinente pertanto la fortunata sponizione del Gesualdo: «*Amor*, che è moderato in me; *me stesso*, ch'ho raffrenato colla ragione il desio». Rima ricca di *ringracio* con *stracio*.

Se bianche non son prima ambe le tempie
ch'a poco a poco par che 'l tempo mischi,
securo non sarò, bench'io m'arrischi
talor ov'Amor l'arco tira et empie.

Non temo già che piú mi strazi o scempie,
né mi ritenga perch'anchor m'invischi,
né m'apra il cor perché di fuor l'incischi
con sue saette velenose et empie.

Lagrime omai dagli occhi uscir non ponno,
ma di gire infin là sanno il vïaggio,
sí ch'a pena fia mai ch'i' 'l passo chiuda.

Ben mi pò riscaldare il fiero raggio,
non sí ch'i' arda; et può turbarmi il sonno,
ma romper no, l'imagine aspra et cruda.

Il tema della libertà da Amore è proiettato nel tempo: il Tempo libera, «Dies vulnerat, dies medetur» (*Fam.* II 9, 20), come nel sonetto che precede nel Libro LXXXII; questa almeno è l'illusione dell'amante, che nondimeno oscilla in questo sonetto tra volere e non volere in un sistema di antitesi: *Se*, *mà*, *bench(é)*, con l'equivalente *perché* avversativo della seconda quartina (vv. 6-7); antitesi per di piú alternate a replicate negazioni che attraversano il testo tra le contraddizioni dell'amante: *non son*, *non sarò*, *Non temo*, *non sí ch'i' arda* e *romper no*, con sovrana inversione finale. La stessa ricchissima vocalità del testo sgorga su due melodie intrecciate di parole chiare e scure: una di tonalità 'aspra', evidente nelle parole in rima difficili, *mischi*, *arrischi*, *invischi* (verbo alternativo al solito *invescare*, XXXIV 8, XCIX 8, ecc.), *incischi*, *scempie*, tutte voci uniche, veri *hapax* petrarcheschi (solo *arrischiare* è nei *Trionfi*, *Tr. Cup.* IV 156); l'altra contrastante melodia è 'dolce', facile e segreta, data dalla rima interna desultoria in *-or(e)*, che si avvolge intorno alla clausola centrale «né m'apra il cor» alla scadenza del primo emistichio quinario del v. 7, con ripercussione a contatto nello stesso verso (*fuor*) e con gli anticipi di «talor ov'Amor» (v. 4) e di *anchor* (v. 6), secondo una partitura fonica di rintocchi interni che è anche del sonetto *Aspro core* CCLXV, e che nella fattispecie dispone alle soluzioni dolci-arcaiche del sonetto che segue (*-ore* in A, LXXXIV). La particolarità della rima equivoca (qui *empie*, anzi *et empie*, verbo e aggettivo), usata da Petrarca a significative e qualificate scadenze, apparenta questo sonetto a quello d'un albale quattordicesimo anno d'amore (LXXIX): l'equivocità costitutiva di quel testo è qui per altro variata

mediante soluzioni formali sostitutive ancora retrocesse all'interno del verso, come l'assonanza incipitaria orizzontale di *bianche* con *ambe*, nonché i bisticci e le paronomasie di *sanno* con *sonno* (vv. 10 e 13) e di *tempie* con *tempo* (vv. 1 e 2); quest'ultimo assolutamente intenzionale, come dimostra l'esecuzione a contatto dei due lemmi in clausola finale assoluta nel sonetto in rima similmente «sottile» *Non da l'hispano*: «del fiorir queste inanzi tempo tempie» (CCX 14), sempre parlando di amore nel tempo.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *bianche*: aggettivo implicato col sepolcrale *biancho* di LXXXII 5, qui impiegato per una testa canuta.

2. *a poco a poco ... mischi*: ricordo di Ovidio, *Trist*. IV x 93-94, «Iam mihi canities pulsis melioribus annis | venerat, antiquas miscueratque comas»; anche IV VIII 1-2, con l'*alba senecta* che stinge le nere chiome d'un tempo. Il tema del tempo che lentamente ma con evidenza (*par*, cfr. LXIV 10) mischia di bianco il colore dei capelli è anche nell'epistola *Ad seipsum*: «Iam tempora retro | candidiora vides, iam *sensim* tempora cani | invadunt» (I 14, 66-68). Il verbo *par*, alla clausola interna del primo emistichio settenario, è in orizzontale al centro d'una catena allitterante, e in verticale ripercosso fonicamente da rime e pseudo-rime, *arco*, *già*, *là*, *mai*, *riscaldare*, *arda* (vv. 4, 5, 10, 11, 12, 13), sempre in clausola interna al settenario o al quinario.

3. *securo*: dai colpi di Amore, cfr. III 5-8, CXLIV 13. *non sarò*: oscillazione temporale tra avvenire e avvenuto che richiama il sonetto che precede, *non fu' ... né sarò* LXXXII 1-2. *m'arrischi*: verbo anche ciniano, *L'uom che conosce*, 2 (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 132), fuori rima.

4. *ov(e) ... et empie*: nel territorio di Amore, dove l'Arciere tira l'arco e lo incocca con «mille strali» (LXXXVI 2), sempre pronto a colpire. I commentatori antichi vedono un *hysteron proteron*, ma la dittologia contiene un'idea di istantaneità e di iterazione. Cosí Stazio, *Theb*. IX 720-21: «silvestria cuius | nondum tela procax *arcum*que *implere* valebas» (Castelvetro).

5. *piú*: «come per addietro» (Gesualdo). *strazi o scempie*: mi strazi o faccia scempio di me; binomio allitterante, dove il primo termine sta con *stracio* del sonetto che precede LXXXII 10 (cfr. nota a LXXI 72-73) e il secondo con il (*duro*) *scempio* di XXIII 10; *Inf*. X 85.

6. *né mi ritenga ... invischi*: e non temo che mi trattenga (intricato come un uccello sul ramo), benché [cfr. XXXVII 9, XLIX 1, LIX 1, ecc.] Amore ancora spanda il suo vischio. In parallelo: «né d'Amor visco temi, o lacci o reti...» (CCLXIII 7); cfr. *Inf*. XIII 57.

7. *né m'apra*: e non temo che mi trafigga con ferite profonde (cfr. XXIII 73); *né* è disgiuntivo, come all'inizio del verso precedente. *perché*: perquanto, benché, come al v. 6. *di fuor l'incischi*: lo intacchi superficialmente, con messaggio opposto alle ferite aperte nel cuore (*m'apra*). Il verbo *incischiare* (da una forma frequentativa di INCIDERE; non si conoscono esempi prima di Petrarca) corrisponde al nostro *cincischiare* (detto ad esempio d'un boccone tagliuzzato col coltello).

8. *velenose et empie*: nella vulgata (Vat. lat. 3195) per mano del copista è scritto *impie* ('spietate'), per latinismo grafico; la rima, equivoca e anche ricca (*et empie*, visivamente ricca anche con *tempie* del primo verso) è la stessa nelle terzine di CCX: (*gli*) *empie*, *tempie* e, con affine dittologia, *amare et empie*, v. 12.

9. *Lagrime ... non ponno*: è il tema del sonetto che precede, «del continuo lagrimar so' stancho» (LXXXII 4). Il sintagma *Lagrime omai* incipitario di verso ricorda l'apertura similare *Lagrima anchor...* di XXIII 27.

10. *infin là*: fino al varco degli occhi. *sanno il viäggio*: conoscono la strada; la stessa via delle lacrime della canzone *Nel dolce tempo* (XXIII 118).

11. *sí ch'a pena ... chiuda*: tanto che a stento accadrà che io possa eventualmente (*mai*) impedire alle lacrime di sgorgare, cioè di fare l'abituale cammino dal cuore agli occhi. Il segmento *'l passo chiuda* rinvia a *'l passo ... serra* del vicino sonetto LXXXI 11, nella stessa posizione alla fine della prima terzina; XXXVI 7, LXXII 21.

12. *Ben*: al solito rafforzativo del verbo, cfr. LXXXI 5. *raggio*: gli occhi splendenti dell'amata, secondo l'immagine costante del *Canzoniere* (III 2, LXXI 24, ecc. ecc.); *fiero* perché ardente (LXXI 24) come il sole, che qui, nell'illusione dell'amante, scalda ma non incendia (v. 13).

13. *turbarmi il sonno*: analogamente, nella lettera poetica a Giacomo Colonna, la stessa immagine «nunc fronte minaci | instabilem vario ludit terrore soporem» (*Epyst.* I 6, 127-28).

14. *ma romper no*: ma non può interrompere il sonno. *Loci paralleli*: «Lagrima anchor non mi bagnava il petto | né rompea il sonno» (XXIII 27-28), «non rompe il sonno suo, s'ella l'ascolta» (CCLVI 14). *l'imagine aspra et cruda*: non dissimile dall'*imperiosa ... imago* della lettera metrica a Giacomo (I 6, 92-93), nonché alla *turbida ... imago* del sogno di Enea, *Aen.* IV 353 (Castelvetro); cfr. LII 4; Giovanni Quirini, *Sí come al fin*, 40: «Deh, perché sieti voi sí aspra e cruda» (Duso, *Rimatori veneti*, p. 201). Similare e antitetico binomio in rima *bella et cruda* in XXIII 149.

– Occhi, piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostene.
– Cosí sempre facciamo; et ne convene
lamentar piú l'altrui, che 'l nostro errore.

– Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.
– Noi gli aprimmo la via per quella spene
che mosse d'entro da colui che more.

– Non son, come a voi par, le ragion' pari:
ché pur voi foste ne la prima vista
del vostro et del suo mal cotanto avari.

– Or questo è quel che piú ch'altro n'atrista,
che ' perfetti giudicii son sí rari,
et d'altrui colpa altrui biasmo s'acquista.

Contrasto d'immaginazione antica tra gli occhi e il cuore sulle ragioni della «colpa» amorosa. Il «seme» sembra annidato in due versi del sonetto *Dolente, lasso, già non m'asecuro* del Guinizzelli (Carducci), che ingegnosamente drammatizza il luogo comune del cuore ferito attraverso gli occhi imposto dalla fisica amorosa trobadorica: «Dice lo core agli occhi: "Per voi moro", | e li occhi dice al cor: "Tu n'hai desfatti"». D'una «battaglia che io avea meco» parla anche Dante (su Cavalcanti) nel sonetto *L'amaro lagrimar*, impegnato tutto in un monologo d'accusa del cuore (ad occhi per altro diversamente colpevoli), fatto salvo l'ultimo verso, che razionalmente manifesta, per rimuovere «alcuna dubitazione» (*Vita Nuova* XXXVII 4), la voce di chi parla: «Cosí dice 'l meo core, e poi sospira». L'innovazione petrarchesca sta dunque nell'abbondanza del dialogo con occhi separati da sé per incremento di pena, come in altri grandi 'monologhi' dei *Fragmenta* (CL, CCXXII, CCXLII, CCLXII), spartito in quattro battute alterne nelle quartine e in due nelle terzine, con aumento di spazio drammatico, dove in veloce altercazione si passa dall'indifferenza dell'amante tra passato e presente (*prima ... anchor*), alla distinzione tra passato felice e presente infelice (*spene ... more*, tutto nella seconda quartina), fino alla distinzione di responsabilità e al sommesso verdetto dell'ultima terzina: la colpa non è casuale, fisica e momentanea nella «prima vista» degli occhi; la colpa è del cuore recidivo che scava in se stesso, secondo l'interiorizzazione di Amore di tutto il *Canzoniere*.

L'inserzione di *Occhi, piangete* in questo punto del Libro nell'antica 'forma' Correggio sembra voler esaltare il tema conflittuale di amore e di libertà da Amo-

re che muove dalla sestina *Chi è fermato* LXXX, dando al dissidio lo statuto d'un vero 'contrasto' o *débat* eseguito da vere voci a confronto.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come LXXXII.

1. *Occhi ... accompagnate il core*: lo stesso *incipit* nello spezzone di ballata (1348) conservata dal Codice degli scartafacci Vaticano lat. 3196, c. 14*r*: «Occhi dolenti, accompagnate il core, | piangete omai...» (Solerti, V; cfr. ballata XIV), preparativa al *planctus* per la morte di madonna; cfr. CCLXVIII, CCCXXIV. *accompagnate*: col pianto, con richiamo alle lacrime del sonetto che precede, LXXXIII 9.

2. *di vostro fallir*: per colpa vostra. Su un tema di Properzio, con l'occhio colpevole del fatto: «facti lumina crimen habent» (*El.* II XXXII 2; Daniello). *morte sostene*: patisce mortalmente; cfr. *Tr. Cup.* II 60; *Par.* XXVI 59.

3. *Cosí ... facciamo*: accompagnamo il cuore col pianto, piangiamo in continuazione; a ripresa del tema di LXXXIII 9-11. Forte allitterazione con *fallir* del v. 2, come richiamo fonico alla causa del piangere. *ne convene*: ci tocca.

4. *lamentar*: variante del piangere, con un di piú di gemiti e sospiri; cosí *facciamo* del v. 3 vicarieggia lo stesso verbo. *l'altrui*: l'*errore* o la *colpa* del cuore, cfr. v. 14.

5. *prima ebbe per voi l'entrata*: attraverso gli occhi passa Amore che raggiunge in seconda fase il cuore dell'amante, con rinvio a Cavalcanti, «Per li occhi venne la battaglia in pria» (*L'anima mia*, 9), nonché agli archetipi guinizzelliani: «Per li occhi passa...» (*Lo vostro bel saluto*, 9), «passao per li occhi e 'l cor ferío» (*Dolente, lasso*, 10); cosí Lanfranco Cigala nella canzone «tensonada» *Non sai si·m chant*, 31-33: «Que vos intretz, Amors, per mon vezer | inz e mon cor e·l cors fes faillimen | que·us alberget ses conseil de mon sen» (Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 178). L'avverbio *prima* indica l'inizio dell'errore e della disfatta, come *in prima* di Cavalcanti nel verso sopracitato e nell'*incipit* del sonetto «Li mie' foll'occhi, che *prima* guardaro | vostra figura...»; cfr. III 10, XXIX 20.

6. *là onde*: attraverso la quale *entrata*, «come altri entrerebbe in casa sua per l'uscio» (Castelvetro; altri intende «dove», nel cuore). *anchor*: ripercuote la rima A alla scadenza del primo emistichio quinario; cfr. introduzione a LXXXIII. *come in suo albergo vène*: ritorna come in sua stanza; variante interna è nel sonetto CCLXXXIV 9: «Come donna in suo albergo altera vène», che riprende in chiusura il tema della *via* al cuore aperta dagli occhi (v. 14). Amore che ritorna al cuore come a suo *habitat* naturale rinvia al motivo centrale guinizzelliano della canzone «Al cor gentil rempaira [RE + IN + PATRIAT] sempre amore | come l'ausello in selva a la verdura». Rima ricca con *convene*.

7. *gli aprimmo la via*: con i *loci paralleli* «et aperta la via per gli occhi al core» (III 10), «questa via con li occhi apristi!» (CCLXXXIV 14); Cavalcanti, *I' prego voi*, 20: «che van faccendo per li occhi una via...» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, pp. 25-26). *per*: causale.

8. *che mosse ... more*: che si mosse [verbo neutro per medio, nota a LIX 6], che venne internamente da colui che muore, cioè dal cuore afflitto che «morte sostene», v. 2. Rima ricca di *more* con *Amore*, e *adnominatio* con *morte* del v. 2, come richiamo tematico.

9. *Non son ... le ragion' pari*: i conti non sono in pareggio. Con lo stesso significato mercantile-giuridico in CCCIII 3: «et per saldar le ragion' nostre antiche» (i vecchi conti in sospeso). Con identico andamento e gioco fonico paraetimologico *par ... pari*, qui sottolineato dalla clausola al primo emistichio settenario (in sottile richiamo con la clausola interna di LXXXIII 2) e sempre all'inizio

delle terzine di *Vago augelletto*: «I' non so se le parti sarian pari», sempre in rima con (*tanto*) *avari* (CCCLIII 9).

10. *pur*: proprio, soltanto, con rintocco del fonetismo di *par* ... *pari* (bisticcio di monosillabi interni). *ne la prima vista*: al momento del primo sguardo (cfr. v. 5), con la ripresa di *prima*. La stessa clausola finale di verso in CXV 10-11: «la gelosia che 'n su la prima vista | ... al cor mi nacque».

11. *del vostro* ... *cotanto avari*: intensamente avidi di vedere quello che è il male degli occhi (prima) e del cuore (poi); in *Almo sol* il *male* è la bellezza della prima donna, che danna Adamo appena la vede (*in prima*): «poi che l'addorno | suo male et nostro vide in prima Adamo» (CLXXXVIII 3-4), con affine molteplicità di *suo* e *nostro*, come qui di *vostro* e *suo*. Per il significato di *avari* cfr. L 18, CCC 1.

12. *questo* ... *n'atrista*: questo (quanto enunciato nei due versi finali) è quello che ci addolora piú d'ogni altra cosa.

13. *che ' perfetti giudicii* ... *rari*: che i giudizi equi, imparziali, siano cosí rari e difficili, «perché s'egli avesse perfetto giudicio non attribuirebbe la colpa commessa dal core agli occhi» (Daniello).

14. *et d'altrui colpa* ... *s'acquista*: «L'ordine è tale: e di colpa d'altrui s'acquista biasmo ad altrui. Il primo *altrui* è secondo caso, il secondo è terzo caso» (Castelvetro), con *s'acquista* passivo ('e ci rattrista che ad uno sia acquistato biasimo per colpa altrui'). L'ultima battuta degli occhi rinvia alla prima, vv. 3-4, con iterazione di *altrui* nello scambio delle parti. Per il tema cfr. LXX 46-50.

Io amai sempre, et amo forte anchora,
et son per amar piú di giorno in giorno
quel dolce loco, ove piangendo torno
spesse fïate, quando Amor m'accora.

Et son fermo d'amare il tempo et l'ora
ch'ogni vil cura mi levâr d'intorno;
et piú colei, lo cui bel viso adorno
di ben far co' suoi exempli m'innamora.

Ma chi pensò veder mai tutti insieme
per assalirmi il core, or quindi or quinci,
questi dolci nemici, ch'i' tant'amo?

Amor, con quanto sforzo oggi mi vinci!
Et se non ch'al desio cresce la speme,
i' cadrei morto, ove piú viver bramo.

Sonetto detto d'anniversario (spesso si ripete l'occorrenza priva d'indizi del 1339), ma d'un anniversario della memoria senza tempo che torna «al luogo usato» come ripetizione del primo incontro, con anticipo ravvicinato della sequenza CIX-CX e dei sublimi testi 'in morte' dedicati alla vista del pensiero (CCCXX, CCCXXI). La continuità sentita «di giorno in giorno» tra passato (positivo, virtuoso, vv. 5-8) e il presente-futuro (pieno d'inquietudine e ondeggiamenti) è data dalle variazioni prospettiche del verbo amare, *amai, amo ... anchora, son per amar, son fermo d'amare, m'innamora, tant'amo*, con un'*adnominatio* che abbraccia la fronte e la sirma del sonetto. L'infelicità delle terzine, introdotte da un *Ma* prolungato fonicamente da *mai* («Ma chi pensò veder mai tutti insieme...»), è dedotta con grande invenzione dal cumulo e dalla ressa degli stessi elementi di pace nominati (il *dolce loco*, il *tempo et l'ora*, *colei*), come se non fossero una sola unità mentale: il passato entra nel presente (e nel futuro) come pluralità, varietà e conflitto, abituale stato del moderno protagonista del *Canzoniere*. Gli stilemi distintivi del *loco ... il tempo et l'ora* (quartine) rinviano alla 'benedizione' del sonetto LXI, altro testo di perenne anniversario senza scelta di calendario. La formula incipitaria *Io amai sempre*, con un Io che si rimette in primo piano di responsabilità dopo il 'contrasto' di terza persona in *Occhi, piangete* (LXXXIV), lega questo sonetto con *Io avrò sempre* che immediatamente segue (LXXXVI), con manifesto attacco similare: entrambi, nel montaggio del Libro, vogliono annullare il progetto di libertà da Amore esperito fin qui a cominciare dalla sestina *Chi è fermato* (LXXX), seguita da un altro dittico dell'Io stanco incipitario nei sonetti LXXXI e LXXXII.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come LXXXIII. Assonanza e consonanza imperfetta nelle quartine, *-ora*, *-orno*.

BIBLIOGRAFIA: Biagini, *Sonetto LXXXV*, pp. 38-41.

1. *amo forte*: amo molto, come «forte amai molt'anni» di LX 1; *Par.* XI 63.

2. *son per amar*: perifrasi stilistica sostitutiva del futuro dentro la realizzazione poliptotica del verbo *amare* (*amai, amo, son fermo d'amar*). *piú*: di piú. La stessa clausola del tempo che passa *di giorno in giorno* in LXXIX 9.

3. *dolce loco, ove piangendo torno*: lo stesso immutabile *dolce loco* degli affetti e del Libro (nota a XVI 2, XXXVII 113, CCXLIII 14, CCLXXXI 1); segna il tema della memoria, eseguito con uguale intonazione 'in morte' nel sonetto *È questo 'l nido*: «talché pien di duol sempre al loco torno» (cfr. nota a CCCXXI 10, sempre in rima ricca con *intorno*). La frattura del verso (*torno* | *spesse fiate*) sottolinea strumentalmente l'intermittenza emotiva di quel ritorno. *Enjambement* anche ai vv. 2-3.

4. *m'accora*: mi trafigge al cuore, cfr. LXVIII 11, CCLXXII 5; *Inf.* XIII 84. Clausola in fin di verso con l'abbondanza fonica della rima *-or*, *-ora* in contesto allitterante (*Amor m'accora*), ripreso al v. 5.

5. *fermo d'amare*: fermamente deciso a...; eco della canzone dantesca *Io son venuto*, 51-52: «per ch'io son fermo di portarla sempre | ch'io sarò in vita», cfr. nota a LIX 3, LXXX 1. *il tempo et l'ora*: del primo incontro e dell'amore, XIII 5, LXI 2.

6. *ch'ogni vil cura ... d'intorno*: quei primi istanti di grazia che mi liberarono da ogni bassa preoccupazione; tema della prima *cantilena oculorum*, «levando il parte d'ogni pensier vile», LXXI 13.

7. *et piú colei*: e piú «son fermo d'amare» colei. *bel viso adorno*: quello sguardo lucente che guida nelle tenebre; *viso* come in Dante, *Donne ch'avete*, 55-56: «voi le vedete Amor pinto nel viso, | là 've non pote alcun mirarla fiso»; *Voi che portate*, 6 (*Vita Nuova* XIX, XXII), ecc.; negli occhi dell'amata risiede infatti «ogni virtute» (LXXIII 38), che induce a *ben far*, come è detto nel verso che segue. Il *bel viso adorno* di coloritura antica ritorna in clausola finale di verso in CXXII 13, CCLI 10, con la variante *bel lume adorno* (CXXXV 54), sempre con *bel* intensivo-affettivo.

8. *di ben far*: richiamo al *ben far* delle canzoni sorelle, sempre come effetto di quella «perpetua norma» che sono gli occhi dell'amata («Questa è la vista ch'a ben far m'induce», LXXII 7; «senza lor a ben far non mossi un'orma», LXXIII 58); qui con scorcio Petrarca usa il verbo *m'innamora*, come nel luogo parallelo «*di sue bellezze* ognor piú m'innamora» di CCCXIX 11 (m'innamora del bene attraverso il modello del bene che è in *colei*).

9. *tutti insieme*: il *loco*, il *tempo et l'ora*, *colei*, che nella somma si definiscono come «nemici» (v. 11), che assediano il cuore; cfr. CXXXIII 10.

10. *assalirmi il core*: come in CCCXXXV 2, «il cor m'assalse». *or quindi or quinci*: ricorrente formula d'indeterminazione, per cui nota a LXXIII 53, CCLXX 85, CCLXXII 6. Ricorda la situazione di lotta di Virgilio, *Aen.* V 457-458, citato per le *fluctuationes* di *Fam.* II 9, 17: «nunc dextra ingeminans ictus, nunc ille sinistra. | Nec mora nec requies».

11. *dolci nemici*: stilema di coloro che gli fanno guerra d'amore; soprattutto *colei* detiene il tipico ossimoro petrarchesco come «dolce ... nemica», XXIII 69, LXXIII 29, CXXV 45, CLXXIX 2, CCII 13, CCLIV 2 («dolce et amata mia nemica»); cfr. LXXXVII 13. Con la stessa clausola in fin di verso: «dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo» (CLXXXI 3).

12. *sforzo*: forze in campo, nella metafora bellica di *assalire, vincere, nemici* (antico francese *esfort*, provenzale *esforz*); cfr. CCI 10-11: «non fui piú constante | contra lo sforzo sol d'un'angioletta». *oggi*: come effetto del *tempo* e dell'*ona* indelebili nel ricordo. *mi vinci*: forse un'eco di Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, 45-46: «q'amors me forza, e me venz | vostra beltatz» (Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 178).

13. *se non ch(e)*: se non fosse che, cfr. V 12, CCLXXI 9. *al desio ... speme*: la speranza cresce alla fiamma dell'amore, cresce con l'amore.

14. *ove*: «non è locale, ma contraria constituzione di stato» (Castelvetro).

Io avrò sempre in odio la fenestra
onde Amor m'aventò già mille strali,
perch'alquanti di lor non fur mortali:
ch'è bel morir, mentre la vita è dextra.

Ma 'l sovrastar ne la pregion terrestra
cagion m'è, lasso, d'infiniti mali;
et piú mi duol che fien meco immortali,
poi che l'alma dal cor non si scapestra.

Misera, che devrebbe esser accorta
per lunga experïentia omai che 'l tempo
non è chi 'ndietro volga, o chi l'affreni.

Piú volte l'ò con ta' parole scorta:
Vattene, trista, ché non va per tempo
chi dopo lassa i suoi dí piú sereni.

L'ambigua *fenestra* iniziale ha da sempre mosso l'attenzione degli esegeti: una finestra che nel Libro, potendo adombrare *anche* una realistica finestra veneziana, è soprattutto figura d'uno sguardo non percettivo, predisposto alle visioni, come in apertura della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra* (cfr. introduzione a CCCXXIII). Carducci annota per questo sonetto: «una finestra onde Laura una volta l'avea guardato benigna» (già Filelfo, da Venafro, Vellutello, Daniello, poi Proto, Scherillo, Chiòrboli, Santagata) e redarguisce a torto Gesualdo e Castelvetro (poi Leopardi): «che vedessero ... in questa finestra una metafora degli occhi di Laura, sta bene, troppo essi amavano certe sottigliezze...». La sottigliezza è solo la petrarchesca collocazione solitaria e subitanea della parola *fenestra* nel contesto, senza mediazioni analogiche; ma da Cicerone (*Tusc.* I XX 46) a Dante (*Conv.* III VIII 9-10) non c'è momento o passione dell'anima che non s'affacci «a la fenestra de li occhi»; cristianamente poi attraverso tali *balconi* o *fenestrae animi* passano le seduzioni del mondo, secondo il profeta Geremia, evocato da san Girolamo (*Epistula* LXXVI; commento *In Hieremiam prophetam*, II 10), nonché da Petrarca medesimo nel *De vita solitaria* (II 12, p. 502) e nel *De otio religioso* (II, pp. 746-48): «quia ascendit mors per fenestras nostras» (*Ier* IX 21; Martelli); e non a caso da due *fenestre* fonde di zaffiro escono i soliti «messi d'Amor» armati di saette nella canzone *Tacer non posso* (CCCXXV 16-19): uno sguardo che produce l'evento. Tuttavia qui il poeta non promette *odio* imperituro a «quei be' lumi» e «luci beate» della donna del Libro (LXXI 57, LXXIII 39), bensí ai suoi proprii occhi sensibili, non protetti e senza custodia contro la

soverchiante bellezza delle cose create e contro l'*entrata* delle passioni (LXXXIV 5; Martelli). Anche *Quella fenestra* «ove l'un sol si vede» del vicino sonetto C, evocata dai negatori dei simboli, non è che l'alto emblema d'uno spazio visivo alterato soltanto dal variare delle ore e delle stagioni che passano.

Sonetto su cinque rime; quartine ABBA ABBA, terzine a rime arcaiche tutte alterne CDE CDE.

BIBLIOGRAFIA: Martelli, *Ascendit mors*, pp. 53-64.

1. *Io avrò sempre*: richiamo interno all'*incipit* del sonetto che precede LXXXV, con la stessa clausola al quinario del primo emistichio; *sempre* qui assona imperfettamente con la rima A *-estra*; la formula «ed avrò sempre» nella stessa posizione in clausola interna nella sestina *Giovene donna* (XXX 6). *la fenestra*: richiama l'*entrata* di LXXXIV 5, dove similmente gli occhi dell'amante sono colpevolizzati nel 'contrasto' col cuore. Riscontro importante in Cino che presenta un nuovo amore entrato per la *fenestra* degli occhi nel sonetto all'Alighieri *Dante, quando per caso*, 9-11: «E ciò mi fa dir quella ch'è maestra | di tutte cose [l'esperienza], per quel ch'i' sent'anco | entrato, lasso, *per la mia fenestra*»; forse già metaforico il raddoppio di Guinizzelli quando dice del dardo d'Amore che «Per li occhi passa come fa lo trono, | che fer' per la finestra de la torre | e ciò che dentro trova spezza...» (*Lo vostro bel saluto*, 9-11).

2. *onde*: attraverso il quale varco o *fenestra* passano i mille dardi di Amore; «*onde* nel senso di moto attraverso luogo» (Martelli), come in CCCXXV 13, CLXIII 2, CLXXVI 2. *m'aventò*: avventò contro di me. *mille strali*: equivalenti al «colpo de' vostr'occhi» dell'omogeneo sonetto che segue, LXXXVII 5.

3. *perch'alquanti ... mortali*: perché qualcuno, almeno uno di quei mille dardi, non fu mortale, cioè neppure uno mi ha procurato quella morte del corpo che consente «di rinascere ad una piú alta forma di vita» (Martelli, richiamando *Io* XII 24-25, e *1 Cor* XV 36).

4. *ch'è bel morir ... dextra*: sentenza classica, per la quale Tassoni cita Publilio Siro «Dum est vita grata, mortis condicio optima est» (Ribbeck 134), e Seneca, *Consolatio ad Polybium*, XI 9: «est ...: magna felicitas moriendi in ipsa felicitate mori»; cfr. CCCXXXI 62-64; *Fam*. VIII 1, 8; XI 5, 1, ecc. *dextra*: propizia; cfr. CCXXXI 3, nota a CCX 5-6.

5. *'l sovrastar*: il trattenersi piú del tempo dovuto. *la pregion terrestra*: il carcere corporeo; cfr. nota a LXXII 20, CCLXXXVII 3, CCCVI 4; *Epyst*. I 14, 123-24 *Ad seipsum*: «quis me mortali carcere raptum | restituat celo?».

6. *infiniti mali*: a risposta dei «mille strali» (v. 2) e ad anticipo delle traboccanti «eterne | lagrime» del sonetto che segue, LXXXVII 7-8.

7. *et piú mi duol*: richiamo interno al 'contrasto' degli occhi colpevoli, «Or questo è quel che piú ch'altro n'atrista», LXXXIV 12. *fien meco immortali*: quegli «infiniti mali» saranno in eterno con me, e anche materia «immortalium lacrimarum», come è detto nel *Secretum* III (p. 156), nonché nel sonetto che segue: «onde conven ch'eterne | lagrime per la piaga il cor trabocchi» (LXXXVII 7-8). Lo stesso verso nella medesima posizione nel sonetto attribuibile a Petrarca (Cavedon) *Nel tempo, lasso, de la notte, quando*, 5-7: «io misero mi sento lacrimando | con piú pensieri raddoppiarsi i mali, | e duolmi piú che sian meco immortali, | sempre piú lieta vita piú sperando» (Solerti, XCIV, cfr. nota a CCXVI 3). Rima derivativa con *mortali*.

8. *cor*: come sede delle facoltà vitali. Clausola interna al settenario che fa eco ad *Amor*, *lor* e *duol* (vv. 2, 3 e 7) per 'melodia' opposta all'*asperitas* delle vere rime, cfr. introduzione a LXXXIII. *si scapestra*: si libera dal capestro (della vi-

ta), si svincola; è un *unicum* petrarchesco di tonalità 'aspra'. Con pari energia verbale nel sonetto LXXXIX 13-14: «oggi mi spetro | de l'errore».

9. *Misera*: detto dell'anima (v. 8), come *variatio* di *lasso* del v. 6, detto dell'Io; richiamo interno a «Misero amante» e a «Misero me» dei sonetti che seguono, LXXXVII 10, LXXXIX 12. *devrebbe*: con *-e-* atona etimologica. *esser accorta*: essersi avveduta ormai (v. 10); «Quando sarai del mio colore accorto» (LXXVI 12), con assenza di riflessivo nella forma indefinita del verbo; la perifrasi con *essere* non sembra avere valore aspettivo, perché *Quando sarai ... accorto* (LXXVI 12) è istantaneo, mentre *devrebbe esser accorta* è durativo («per lunga experïentia»), cfr. Ageno, *Verbo*, pp. 177 sgg.

10-11. *lunga experïentia*: l'«experïentia molta» di CCLXXI 9. *che 'l tempo ... affreni*: che non c'è nessuno che possa volgere indietro il tempo o che possa arrestarlo; in paralello *Epyst.* I 14, 93-95: «Sic omnia miscens | tempus et instabili transcurrit vita meatu. | Nec reditura ruit...»; «un fren, che di suo corso *indietro il volga*» in XCVIII 2, con il medesimo tema (clausola in rima, come qui interna alla scadenza del primo emistichio settenario, assonante con C, *-olga*, *-orta*); LXXXVIII 4.

12. *ta' parole*: le parole che seguono in chiusura del testo, vv. 13-14 (riduzione protonica di *tai* per *tali*). *scorta*: scortata, guidata; cfr. LXX 22, CXXXIX 10, CXLII 21. Rima ricca con *accorta*.

13-14. *Vattene, trista*: dalla «pregion terrestra» (v. 5), con altro sinonimo di *Misera* (v. 9), come in Dante, *E' m'incresce di me*, 51: «Vanne, misera, fuor, vattene omai». *ché non va per tempo ... sereni*: perché non se ne va presto (*per tempo*) chi lascia alle sue spalle (*dopo*) i giorni felici, prima della miseria, con variazione del messaggio del v. 4. Il sintagma *per tempo*, opposto a *tardi*, è in CCV 14, *Tr. Mor.* II 188; in CCLXIV 36 *fia per tempo* si oppone a *tardar*. Dantismo 'petroso' della rima equivoca di *tempo* con *per tempo*, per cui cfr. nota a LXX 12-14, CCCXXX 12. Altra rima ricca di *sereni* con *affreni*.

Sí tosto come aven che l'arco scocchi,
buon sagittario di lontan discerne
qual colpo è da sprezzare, et qual d'averne
fede ch'al destinato segno tocchi:

similemente il colpo de' vostr'occhi,
donna, sentiste a le mie parti interne
dritto passare, onde conven ch'eterne
lagrime per la piaga il cor trabocchi.

Et certo son che voi diceste allora:
Misero amante, a che vaghezza il mena?
Ecco lo strale onde Amor vòl che mora.

Ora veggendo come 'l duol m'affrena,
quel che mi fanno i miei nemici anchora
non è per morte, ma per piú mia pena.

Variazione stilistico-tematica del sonetto *Io avrò sempre* che immediatamente precede nel Libro dei frammenti (LXXXVI). In rima non 'aspra' e sottile, ma nondimeno segnata da fonemi forti (rime biconsonantiche in A e B), è cantato qui lo stesso rammarico per il *colpo* di Amore, non in sé, ma per il fatto che non sia stato mortale a tutti gli effetti. La tensione tra l'istante di grazia e il dolore del presente, *Ora ... anchora*, con temporalità richiamata ai due capi opposti dei due primi versi dell'ultima terzina, è però in questo sonetto allentata e quasi spenta da un *allora* del tempo felice (v. 9) che coincide con la consapevolezza del male («Misero amante...») e che include pertanto anche il passato sotto il segno dell'illusione. La movenza arcaicizzante iniziale, con il paragone del «buon sagittario» spartito tra le due quartine alla maniera d'un vecchio sonetto di messer Migliore degli Abati (*Sí come il buono arciere a la battaglia*), vibra e sale, come spesso in Petrarca, nelle terzine; qui il singolare 'monologo' dell'amata (vv. 10-11) si apre alla delusione dell'oggi, ritmicamente scandita nel verso-clausola finale: «non è per morte, ma per piú mia pena», con una copia di vocaboli di misura minima, monosillabi e bisillabi, in un sistema incrociato di allitterazioni che non lascia aperta maglia alcuna di fuga.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come LXXXIV.

1-4. *Sí tosto ... segno tocchi*: non appena ha scoccato la freccia [cfr. LXXXIII 4, CCVII 85-86, CCLXX 104], un bravo arciere vede da lontano quale colpo andrà a vuoto e quale è da confidare che raggiunga il bersaglio stabilito [*destinato*

segno, cfr. CXXXIII 1,CLXXIV 6], cosí allo stesso modo... Nella ricchezza del tessuto della prima quartina saranno da segnalare le assonanze *arco scocchi*, *fede* ... *destinato*, funzionali alla scansione dell'azione, come l'*enjambement* dei vv. 3-4 (*averne* | *fede*, con assonanza desultoria), ribattuto nei vv. 6-7, 7-8. Quartina di raccordo col sonetto che precede per il tema dei «mille strali» di Amore armato (LXXXVI 2). Il sonetto-metafora di Megliore degli Abati sopracitato (da cui probabilmente Guittone secondo Contini, sempre sul tema della donna-schermo, col suo *bono arcero* nel sonetto *Già lungiamente sono stato punto*), è il seguente per la parte che interessa: «*Sí come* il buono arciere a la bat[t]aglia, | che sa di guerra ben venire a porto, | che trag[g]e l'arco e mostra che gli caglia | di tal ferir che no gli sta conforto, | e gira mano e poi fere in travaglia | a tal che de l'arciere non è acorto: | ed eo, per la noiosa indivinaglia, | de la mia donna *simile* mi porto...».

5. *il colpo de' vostr'occhi*: soggetto della frase oggettiva implicita, prolettico; «*quel primo colpo*. Del quale fe' dolce lamento in II e III. Il Carducci, forse men destro, intenderebbe "d'uno sguardo" quale si fosse» (Chiòrboli). Cosí Cino, *incipit* del sonetto «Ben dico certo che non è riparo | che ritenesse *de' suoi occhi 'l colpo*»; note a II 7 e LXXXVI 2; CXCV 13-14.

6-7. *sentiste*: verbo nel campo semantico di *discerne* del v. 2 nel parallelismo tra l'arciere e la donna ('v'accorgeste che quel colpo d'occhi passava direttamente dentro di me', con *parti interne* corrispondenti al *cor* del v. 8). *passare*: alla scadenza del primo emistichio quinario fa eco a *sprezzare*, v. 3 (clausola al settenario), cosí come *conven* (è necessario) risponde ad *aven* del v. 1; il richiamo fonico esalta il parallelismo logico delle due quartine. *eterne*: le immortali lacrime di *Secr.* III (p. 156), per cui cfr. nota a LXXXVI 7; qui con toccante *enjambement*. Rima ricca con *interne*.

8. *piaga*: la ferita, nello stesso rapporto con le lacrime di XXIX 29-35. *il cor trabocchi*: identica cadenza in rima nella canzone XXXVII 78, «colà donde piú largo il duol trabocchi», e in *Ben mi credea*: «che di dolce veleno il cor trabocchi» (nota a CCVII 83-84).

9. *allora*: è sempre il momento del primo incontro, v. 5.

10. *Misero*: implicazione con l'anima *Misera* di LXXXVI 9 e con *Misero me* di LXXXIX 12 (frasi e incisi di colloqui interiori). *a che ... mena*: a qual fine lo conduce il desiderio. *vaghezza*: il desiderio dell'amante, assoluto, non attualizzato mediante articolo.

11. *lo strale onde Amor ... mora*: la freccia con la quale Amore lo vuol far morire; è il tema del sonetto che precede, con specifiche corrispondenze verbali, «onde Amor ... strali, | ... non fur mortali» (LXXXVI 2-3).

12. *Ora*: «consuona d'improvviso a *mora* e quasi ad *Amor*» (Chiòrboli); cosí *duol*, che fa eco alla rima 'orizzontale' del verso precedente «Amor vòl ... mora», nonché al *duol* di LXXXVI 7, per cui cfr. nota al v. 8. *m'affrena*: mi trattiene (in vita); cosa che spiega l'incremento di dolore dell'ultimo verso. Altri, a torto, «mi tratta e governa» (Daniello, Carducci), «mi paralizza» (Dotti), «mi stringe, mi domina» (Santagata). Altra implicazione verbale con LXXXVI 11, «chi 'ndietro volga, o chi l'affreni».

13. *i miei nemici*: gli occhi che hanno lanciato il colpo (v. 5), isolati tra i «dolci nemici» di LXXXV 11; cfr. CCLXXIV 8.

14. *non è per morte ... pena*: quegli strali-occhi che «non fur mortali», secondo il tema del sonetto che precede (LXXXVI 2-3), non producono morte (positiva, liberatoria) ma una sofferenza ancora maggiore. Forte allitterazione in chiusura, *per morte ... per piú ... pena*; cfr. IX 14.

Poi che mia speme è lunga a venir troppo,
et de la vita il trappassar sí corto,
vorreimi a miglior tempo esser accorto,
per fuggir dietro piú che di galoppo;

et fuggo anchor cosí debile et zoppo
da l'un de' lati, ove 'l desio m'à storto:
securo omai, ma pur nel viso porto
segni ch'i' ò presi a l'amoroso intoppo.

Ond'io consiglio: Voi che siete in via,
volgete i passi; et voi ch'Amore avampa,
non v'indugiate su l'extremo ardore;

ché perch'io viva de mille un no scampa;
era ben forte la nemica mia,
et lei vid'io ferita in mezzo 'l core.

Sonetto rivolto a un pubblico di lettori-amanti, ivi incluse le donne che ascoltano nel testo che segue, «donne mie, lungo fôra a ricontarve» (LXXXIX). Come il vocativo iniziale «Voi ch'ascoltate...» del sonetto proemiale (I) si apre ai lettori nell'esperienza retrospettiva della *vanitas* amorosa, cosí il *Voi* di questo sonetto riunisce gli amanti sotto il segno attivo della pericolosità di Amore. Ancora, e piú esplicitamente, il poeta richiama l'invocazione di Geremia «O vos omnes qui transitis per viam, attendite...» (*Lam* I 12), già parafrasata da Dante nel famoso attacco «O voi che per la via d'Amor passate, | attendete...» (*Vita Nuova* VII), ma con soluzione innovativa all'inizio delle terzine: «Voi che siete in via, | volgete i passi...» La tonalità sacra del monito collettivo è per altro sottilmente anticipata nelle quartine, dove il fuggire *debile et zoppo* dell'amante è ricalcato su una metafora di Cristo, allorché insegna a fuggire dalle occasioni del peccato, perché è meglio entrare nella vita di salvazione *debilem vel claudum*, piuttosto che precipitare a due piedi e a due mani nel fuoco eterno: «bonum tibi est ad vitam ingredi debilem vel claudum, quam duas manus vel duos pedes habentem mitti in ignem aeternum ... bonum tibi est cum uno oculo in vitam intrare, quam duos oculos habentem mitti in gehennam ignis» (*Mt* XVIII 8-9). Concordanza piú che verbale anche con Dante; il quarto verso «per fuggir dietro piú che di galoppo» sarà un'eco di «io non ti verrò dietro di gualoppo» di *Inf.* XXII 114, mescolato però al ricordo tecnico-strumentale del cavaliere che esce di schiera per l'onore del primo *intoppo* col nemico, e che in *Purg.* XXIV 96 dà appunto la rima di *troppo* con (*di*) *gualoppo* e *intoppo*.

Arnaldo Foresti pensa al tempo della tentata fuga foriera di novelle lacrime, raccontata a Giacomo Colonna nell'epistola metrica *Quid agam* del 1338 (I 6), dopo il ritorno dalla *quête* italiana del 1336-37 (*Seconde lagrime*, pp. 13-15; cfr. introduzione a LXXXIX).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE; A assonanzante con B e imperfettamente con E, *-oppo*, *-orto*, *-ore*.

1. *mia speme ... troppo*: ciò che spero è troppo lento a venire, con leggero iperbato. Intrinseco contatto anche verbale con l'*incipit* del sonetto «Mie venture *al venir* son tarde et pigre, | la speme incerta» (LVII), dove ugualmente *venir* è echeggiato internamente mediante *partir*, come qui mediante *fuggir*, sempre nell'ultimo verso della quartina.

2. *il trappassar*: il correre via della vita, «la vita che trapassa a sí gran salti» (CXLVIII 11; nota a CCCLX 16-18). *sí corto*: in opposizione alla *lunga* speranza, con soluzione cara a Petrarca, XIV 14, XV 6 («al camin lungo et al mio viver corto»), CCXLIV 14, CCLIV 10, *Afr.* V 685, ecc. Gesualdo richiama opportunamente due luoghi delle Odi di Orazio: «vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam» (*Carm.* I IV 15) e «et spatio brevi | spem longam reseces» (I XI 6-7), entrambi citati insieme in una lettera ad Olimpio (*Fam.* VIII 4, 28) e in altra a Filippo de Cabassole vescovo di Cavaillon (*Fam.* XXIV 1, 7); i due carmi sono segnalati e messi in contatto tra loro mediante una nota nella copia postillata da Petrarca, detta Orazio Laurenziano.

3. *vorreimi ... accorto*: vorrei essermi reso conto tempestivamente (che la vita è breve [cfr. LXXI 1, ecc.] e che le speranze non si realizzano; i vv. 1-2 sono dunque prolettici). Lo stilema in rima rinvia al messaggio di LXXXVI 9-11: «devrebbe *esser accorta* | ... che 'l tempo | non è chi 'ndietro volga, o chi l'affreni».

4. *per fuggir*: la stessa clausola interna nella stessa posizione nella quartina nel sonetto *Io son già stanco*, per cui nota a LXXIV 4. *fuggir dietro*: fuggire «all'indietro e lontano» (Castelvetro), retrocedere fuggendo; cfr. LXXXIX 9.

5. *et fuggo*: ripresa di *fuggir* della prima quartina (v. 4) e anticipo tematico del sonetto che segue, «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe» (LXXXIX); similmente, sempre in condizioni di giostra o di assalto, XVIII 9-10: «Cosí davanti ai colpi de la morte | fuggo...»); XXXIX 1-4. *zoppo*: la stessa situazione, anche verbale, nella sestina *Anzi tre dí*, CCXIV 21-24: «prima che medicine, antiche o nove, | saldin *le piaghe ch'i' presi* [cfr. v. 8] in quel bosco, | folto di spine, ... | che *zoppo* n'esco, e 'ntra'vi *a sí gran corso*» [*di galoppo*, v. 4], cfr. nota a CCXII 8. *Enjambement* dei vv. 5-6. Ricordo di questa clausola scritturale nella «ragion debile e zoppa» di Michelangelo nel sonetto *Al cor di zolfo*, con rima A desunta (*stoppa*, *troppa*, *intoppa*).

6. *da l'un de' lati*: «da quella parte onde il cuore ha la gente» (*Purg.* X 48) e dove Amore ha ferito l'amante; Dante, *La dispietata mente*, 3: «da l'un de' lati mi combatte il core» (Trovato). *storto*: nella metafora data da *zoppo*, comporta il ripiegarsi del ferito dalla parte lesa e insieme l'obliquità della fuga. Con la stessa metafora Agostino nel terzo libro del *Secretum* (p. 206): «Quo pede claudices agnosco» (questa volta si tratta di letteratura).

7. *securo omai*: cioè lontano dal luogo dell'*intoppo*, cfr. nota a LXXXIII 3. *pur ... porto*: continuo a portare. Rinvio tematico a LXXVI 10-11, con affine contesto allitterante (*parte porto*).

8. *segni ch'i' ò presi*: ferite o «piaghe ch'i' presi...» secondo la variante della sestina CCXIV 22 in situazione similare, cfr. v. 5. *intoppo*: scontro (cavalleresco), qui giostra d'amore.

9. *siete in via*: incamminati sulla strada di Amore. Richiamo interno all'appello sempre di genitura scritturale «O voi che travagliate...» di LXXXI 10-11. La fusione delle terzine è sottolineata dalla lunga allitterazione, *Voi ... via ... volgete ... voi ... avampa ... v'indugiate ... viva ... vid'io*.

10. *volgete i passi*: come applicazione generale del *fuggir dietro* dell'amante, v. 4; simili i passi perduti nel madrigale della Pellegrina LIV, con finale retrocessione (*tornai indietro*). *avampa*: avvampa, brucia (transitivo); «o refrigerio al cieco ardor ch'avampa» (CCCLXVI 20; CCXXI 7).

11. *extremo ardore*: lo stesso «cieco ardor ch'avampa» al grado estremo di CCCLXVI 20, al punto di non ritorno. La distinzione tra quelli presi da amorosa vampa e quelli che tentano di fuggire dalle fiamme è trattata anche da Agostino nel *Secretum* III (p. 170), su una sentenza di Seneca a Lucilio, «nihil enim facilius quam amor recrudescit» (VII 69): «Illos enim commemorare supervacuum erat, qui in mediis torrentur ardoribus, qui de salute non cogitant; proximum gradum attigit eorum, qui ardent adhuc sed flammas exire meditantur» (Zingarelli).

12. *perch'io*: per quanto io, cfr. LXXXIII 6 e 7. *viva*: «liberato da tanto affanno» (Gesualdo); assonanza interna al primo emistichio quinario con la rima C, ricca con *via* v. 9; la parola *ferita* nell'ultimo verso, con clausola al quinario, dà ulteriore eco alla risonanza del tessuto. *de mille un*: formula scritturale; «unus de mille» (unicità dell'amicizia) nell'*Ecclesiastico* VI 6, «virum de mille unum reperi» nell'*Ecclesiastes* VII 29; cfr. LXXI 81; *Tr. Cup.* III 147. Ricordo di questo verso, sulla parabola del buon pastore (*Mt* XVIII 12), è nell'Egloga X 58 dell'*Arcadia* del Sannazaro: «Lasso, ch'a pena di mill'una càmpane...».

13. *era ben forte*: cioè potente (contro le armi di Amore), con *ben* al solito rafforzativo. *la nemica mia*: il Castelvetro è portato a intendere «l'anima, che in questo luogo chiama sua nemica, cioè rebellante alla ragione», andando al di là dell'obbiettivo; ma non c'è dubbio che in una sequenza omogenea dove sono evocati i nemici (LXXXVII 13), anzi *dolci nemici* (LXXXV 11), la *nemica mia* non può essere che *colei* (LXXXV 7), la nemica dell'Amante e di Amore (LXXVI 3, CLXIX 8, CXCV 11, CCCLX 54), l'amata, impegnata in un *intoppo* bilaterale che non lascia salvo nessuno (probabile compenso tematico alla consapevolezza del male contenuta nel soliloquio di LXXXVII 10-11: «Misero amante...»). Già Gesualdo e Daniello ricordano la 'confessione' di madonna in *Tr. Mor.* II 139-141: «Fur quasi eguali in noi fiamme amorose, | almen poi ch'i' m'avidi del tuo foco; | ma l'un le palesò, l'altro l'ascose». Sul piano piú strettamente verbale Foresti (*Seconde lagrime*, pp. 14-15) evoca la donna che, benché ferita (*dum saucia*), tende le mani sul servo fuggitivo nella lettera poetica a Giacomo Colonna (*Epyst.* I 6, 52-60); sarà da aggiungere che la «ben forte ... nemica» è nella stessa lettera a Giacomo «hostem ... potentem»: «Durum opus eventu dominam pepulisse decenni | hospitio et fractis hostem tentasse potentem | viribus; aggredior tamen...» (vv. 53-55).

14. *et lei vid'io ferita*: eppure la vidi colpita dagli strali dell'arciere-Amore (LXXXVII 1-2).

Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe
molt'anni a far di me quel ch'a lui parve,
donne mie, lungo fôra a ricontarve
quanto la nova libertà m'increbbe.

Diceami il cor che per sé non saprebbe
viver un giorno; et poi tra via m'apparve
quel traditore in sí mentite larve
che piú saggio di me inganato avrebbe.

Onde piú volte sospirando indietro
dissi: Oimè, il giogo et le catene e i ceppi
eran piú dolci che l'andare sciolto.

Misero me, che tardo il mio mal seppi;
et con quanta faticha oggi mi spetro
de l'errore, ov'io stesso m'era involto!

Specificazione di uno dei grandi temi del *Canzoniere*: anche la libertà (da Amore) è dolorosa, fino all'ultima amara e irrevocabile libertà dei testi 'in morte' (CCLXX, CCLXXI): «Oimè, il giogo et le catene e i ceppi | eran piú dolci che l'andare sciolto». Cosí l'esperienza d'un rimedio peggiore del male, d'una fuga piú faticosa che inutile (alla base è il vecchio precetto senecano discusso da Agostino nel terzo libro del *Secretum*: «Ut animum possis continere, primum corporis tui fugam siste», in una lettera a Lucilio, VII 69), è raccontata a un pubblico femminile. La soluzione è come altrove dantesca (XCII 1, CCLXVIII 56 sgg.), con riscontro verbale nel sonetto *Voi che portate* della *Vita Nuova* (XXII), quando si osservi che il settimo verso «Ditelmi, donne, che 'l mi dice il core» è spartito qui in due primi emistichi delle due quartine: «donne mie, lungo fôra a ricontarve | ... | Diceami il cor...» (vv. 3-5). Anche Amore che per la strada appare *en travesti*, multiforme maschera degli stati amorosi, ricorda sia Amore a lutto che viene «vestito di novo d'un drappo nero» (*Un dí si venne a me Malinconia*, 9), sia, a maggior ragione, Amore trovato «in mezzo de la via | in abito leggier di peregrino» nel sonetto *Cavalcando l'altr'ier*, 3-4 (*Vita Nuova* IX; Scarano, *Fonti*, p. 269), che viene a portare immagini da «lontana parte». L'energia verbale di *spetro* in chiusura, arricchita da un *enjambement* che esalta la fatica di estirpare un *errore* (l'illusione) radicato come in una pietra, è ancora un omaggio di altro segno a Dante 'petroso' (*Cosí nel mio parlar*; *Amor, tu vedi ben*).

Foresti (*Seconde lagrime*, pp. 23-24) nota l'implicazione di questo sonetto con *Amor con sue promesse* LXXVI, riconducendoli entrambi al periodo valchiusano,

dopo l'estate del '37. Supporto potrà essere la comune emozione stilnovistica (là Cavalcanti, qui Dante), con alcune spie linguistiche accentuate (*sospirando*, *con quanta faticha*, *pregione*, *catene*...): insomma un dittico strategicamente rimosso (si veda la frantumazione del *cahier de voyage* italiano, introduzione a LXVII), del quale il primo elemento topografico sarebbe narrativamente il secondo (cfr. LXXVI). Fermo sta che il testo si colloca nella cronologia ideale di quella collana di gemme che si snoda a cominciare dal sonetto del quattordicesimo anno d'amore *S'al principio risponde*, accostate sul tema della «bella libertà» negata all'amante (LXXIX-CI).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come il precedente e i due successivi.

1. *Fuggendo*: quando fuggivo; gerundio temporale narrativo in posizione prolettica ('lungo fôra a ricontarve quanto la nova libertà m'increbbe fuggendo la pregione...'). Raccordo (anche idealmente cronologico?) con il fuggire dei sonetti LXIX 9, LXXXVIII 4, XCIII 8. *la pregione*: la stessa «prigione antica» del sonetto *Amor con sue promesse* (LXXVI 2). *m'ebbe*: mi tenne. Segue *enjambement*, come ai vv. 5-6, 13-14.

2. *molt'anni*: cosí a lungo, come in LX 1. *a*: finale.

3. *donne mie*: presenza stilnovistica e testimonianza sommessa dello splendore della donna del Libro, cfr. CCXXII 2. *lungo fôra a ricontarve*: sarebbe lungo da raccontare a voi; cfr. *Tr. Cup.* II 3: «cose ch'a ricontarle è breve l'ora». Richiamo alla speranza «lunga a venir» del primo verso del sonetto che precede.

4. *nova*: inusitata. *libertà m'increbbe*: tema petrarchesco della libertà negativa, per cui cfr. nota a LXXVI 8; *Tr. Mor.* I 136-37: «Nesun di servitú già mai si dolse | né di morte quant'io di libertate».

5. *Diceami il cor*: affine clausola interna, sempre all'inizio della seconda quartina, in CIV 5, «Però mi dice il cor», qui con rintocco interno al v. 7, «quel traditore», cfr. introduzione a LXXXIII. *per sé*: da solo, con le sue sole forze; CCCLIV 6, CCCLX 90.

6. *tra via*: «in mezzo de la via» dice Dante nel citato sonetto di Amore «come peregrino» *Cavalcando l'altr'ier*, 3; LXXXI 3. *apparve*: dà rima ricca e derivativa con *parve*.

7. *quel traditore*: Amore, travestito per l'agguato, come sempre sleale, «questo lusinghier» della canzone CCCLX 19. *larve*: spoglie in un mascheramento predisposto all'inganno; il latinismo è anche dantesco (*Purg.* XV 127, *Par.* XXX 91).

8. *piú saggio*: piú sapiente e avvertito di me. Nella consonante semplice di *inganato* il provenzalismo attestato anche in CXIX 112, CCXLIV 10, CCLXIII 8 e CCCXI 9.

9. *Onde piú volte*: ancora una clausola interna (al primo emistichio quinario) fissa nel *Canzoniere*, CXLII 14. *sospirando*: determina *dissi*, come in CXXVI 61, CLXXXVII 2, CCV 9; lo stesso gerundio circoscrive la triste libertà del sonetto LXXVI 8: «in libertà ritorno sospirando». *indietro*: avverbio ellittico, vòlto all'indietro (cfr. XV 1), pensando alla «prigione antica» (LXXVI 2); implicazione con il *fuggir dietro* del sonetto che precede, LXXXVIII 4.

10. *giogo ... catene ... ceppi*: tutti simboli equivalenti della prigionia amorosa, largamente disseminati ad es. nella lettera a Giacomo Colonna, *iugum*, *cathene*, *vincula* (*Epyst.* I 6), cfr. LXXVI 10.

11. *dolci*: come *dolci* sono i *nemici* (LXXXV 11) nonché lo stesso *giogo* tra gli ossimori del Libro, «et a me pose un dolce giogo al collo» (CXCVII 3, nota a XXIX 6-7). Motivo diffuso tra i maestri del *trobar*, dal probabile archetipo di

Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, 29-30: «Qu'Amors m'a mes tal cadena | plus doussa que mel», a Peire Vidal, *Estat ai gran sazo*, 14-15: «en la doussa preizo | on sa beutatz me mes» (Scarano, *Fonti*, pp. 271-72). *sciolto*: libero, *solutus* da vincoli e catene, cfr. nota a VI 3.

12. *Misero me*: a raddoppio di *Oimè* della prima terzina, nonché a richiamo interno di LXXXVI 9 e LXXXVII 10, cfr. L 63. *tardo il mio mal seppi*: conobbi il mio male tardivamente, tardi vidi l'inganno del «traditore» Amore (vv. 7-8), secondo il tema annunciato in LXXXVIII 3-4 («vorreimi a miglior tempo esser accorto, | per fuggir...»), cfr. LXXVI 4.

13-14. *con quanta faticha*: stilema interno, «or con gran fatica | ... | in libertà ritorno sospirando» (LXXVI 6-8). *mi spetro* | *de l'errore*: mi sciolgo da quell'errore-illusione (la dolcezza della libertà, vv. 10-11) nel quale mi ero legato con le mie mani; in parallelo nella canzone-frottola: «quanto posso mi spetro» (nota a CV 19); XXIII 84.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sí scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di súbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

Testo sommo della visualizzazione della donna del primo incontro in un fulgore paradisiaco, tante volte poi rivissuto nel *Canzoniere* in celeberrime variazioni (CXXVI 55-60, CXXVII 80-84), e dichiarazione di fedeltà attraverso il tempo. Bernardino Daniello ravvisa in tutta questa bellezza femminile in abbagliante movimento («capei ... a l'aura sparsi», «vago lume», «l'andar suo») il modello virgiliano di Venere che appare nella selva ad Enea, che, turbato del luogo e di sé, vede dapprima solo una bella cacciatrice con l'arco e con i capelli sparsi al vento (*Aen.* I 319-20), e dopo, sciogliendosi la veste fino ai piedi, riconosce la dea dal passo e dal «divin portamento»: «et vera incessu patuit dea» (*Aen.* I 405). Cosí Petrarca, con la velocità mimetica dei grandi, continua a distinguere i due momenti tra un *Erano*... della femminilità terrestre, capelli, occhi, viso (quartine), e un *Non era*... della divinità ineffabile che non tocca terra (*angelica forma*, *spirto celeste*, *vivo sole*), descritta per sottrazioni alla maniera dei mistici non per quello che è ma per quello che non è («Non era l'andar suo ... et le parole | sonavan altro...»), dando nell'insieme una dea classicamente reale e medievalmente coperta di Verità, ma petrarchescamente proiettata nel tempo: *Erano ... or*, *Non era ... or*, con spartizione anaforica tra fronte e sirma (vv. 1-4 e 9-13). Già il poeta stesso aveva 'spiattellato' l'occasione (letteraria) dell'immaginazione, quando scrive un sonetto (rifiutato) a Sennuccio del Bene, che non a caso comincia «Sí mi fan risentire a l'aura sparsi | i mille e dolci nodi infin a l'arco...» (Solerti, XXXI), con tanto di sintagmi similari e in una finzione di caccia: «Poi mi ricordo di Venus iddea, | qual Virgilio descrisse 'n sua figura, | e parmi Laura in quel-

l'atto vedere | or pietosa ver' me, or farsi rea...» Una sinopia dunque (il momento prosastico sorpassato dall'istante di grazia), che può suggerire come anche questo sonetto *Erano i capei d'oro* appartenga all'epoca dei primi testi sennucciani scritti a Valchiusa (CXII, CXIII), emotivamente raddoppiati in altri testi a Sennuccio aggiunti piú tardi nella 'forma' Chigi (CXLIII, CXLIV). Tempo del «secondo error» per Foresti, inverno 1339-40 (*Seconde lagrime*, pp. 31-33); per Wilkins il secondo periodo valchiusano 1342-43, oppure 1345-47; per Santagata anni posteriori al 1341, con influssi (indimostrabili) del Boccaccio napoletano, «dopo la composizione del *Filostrato*»; cfr. introduzione a LXXXIX.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come LXXXIX.

BIBLIOGRAFIA: Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 227-29; Taddeo, *I capei d'oro*, pp. 31-48; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 51-56; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 260-266.

1. *Erano*: il verbo e il tempo dell'inizio della *fabula*, «Era il giorno ch'al sol si scoloraro...» (III); cfr. *Purg.* VIII 1: «Era già l'ora...». *oro a l'aura*: i due emblemi in natura del nome di madonna, *Laura* come *l'aurum* e come *l'aura*-vento che sparge i capelli. L'ambiguità di quel nome (cfr. introduzione a XV) è qui raddoppiata in una specie di rima interna camuffata *oro-aura* (*aura* dà la variante monottongata *òra*, CXXVII 80, CXXXI 10, CCV 4, ecc., anche in rima al plurale, CLXXVI 9). Analogo concentrato orizzontale di allusività fonica è nell'*incipit* della sestina CCXXXIX, «Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura», ecc. *a l'aura sparsi*: la stessa uscita finale di verso in tessuto linguistico similare nell'*incipit* del citato sonetto a Sennuccio «Sí mi fan risentire a l'aura sparsi | *i mille e dolci nodi*...» (Solerti, XXXI). Nella fissità della rappresentazione, la stessa clausola è interna (scadenza del primo emistichio settenario) nel sonetto CXLIII 9-10, ancora probabilmente a Sennuccio: «Le chiome *a l'aura sparse*, et lei conversa | indietro veggio»; e ancora, nel ripetersi di tutta la situazione: «torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'aura sparsi | i capei d'oro, ond'io sí súbito arsi» (CXXVII 82-84), con l' insigne variante in CCXXVII 1-4, nonché 'in morte' CCLXX 59; *Tr. Cup.* III 136; *Buc. carm.* III 10-15: «Dane, ego te solam deserto in litore primum | aspexi, dubius hominemne deamne viderem; | ... | dulcia sidereas iactabant ora favillas, | ardentesque comas humeris disperserat aura...» (Carducci); *Afr.* V 25-28 (*descriptio mulieris*, cfr. v. 9): «Fulgentior auro | quolibet, et solis radiis factura pudorem, | cesaries spargenda levi pendebat ab aura | colla super...»; *Sen.* IV 5 (ragionando filosoficamente sulla virgiliana Venere cacciatrice, quando appare nella selva ad Enea e ad Acate): «arcum habet et comam ventis effusam»; *Aen.* I 319-20: « dederatque comam diffundere ventis, | nuda genu *nodo*que sinus collecta fluentis» (passo citato in *Fam.* I 11, 4); si veda anche l'ovidiana Dafne che fugge: «et levis inpulsos retro dabat *aura* capillos» (*Met.* I 529; Daniello), nonché Diana cacciatrice quando appare ad Atteone: « sparsos per colla capillos | *colligit in nodum*...» (*Met.* III 169-70); Properzio, *El.* II 1 7: «seu vidi ad frontem *sparsos* errare *capillos*»; Claudiano, *De raptu Proserpinae* II 30-31: «levibus proiecerat auris | indociles errare comas».

2. *dolci nodi*: gli stessi «bei nodi» (CCXXVII 4), lacci e trecce bionde che misurano il tempo nel secondo sonetto dell'Aura (CXCVI 12), con quel *mille* dell'indeterminatezza temporale che sigla anche l'*incipit* del sonetto disperso a Sennuccio (cfr. LXXVII 3, LXXVIII 13, LXXXVI 2, CIX 2, ecc.). *avolgea*: lo stesso movimento del vento che avvolge, o scioglie, i capelli nella dimensione-tempo è seguito al rallentatore nel sonetto *L'aura serena*, sempre nell'evocazione del primo giorno dell'innamoramento: «et le chiome or avolte in perle e 'n

gemme, | allora sciolte, et sovra òr terso bionde: | le quali ella spargea sí dolcemente, | et raccogliea...» (CXCVI 7-10), cfr. nota a CCCXXIII 68.

3. *e 'l vago lume*: la mobile luce dello sguardo di madonna, segnato da un movimento (*vago*, cfr. CCCLIII 1) intonato al soffio del vento tra le chiome (nota alla seconda *cantilena oculorum*, LXXII 2-3: «nel mover de' vostr'occhi un dolce lume»); in punta di verso: «Qui percosse il vago lume» (CXXV 68). Clausola interna similare (primo emistichio quinario, echeggiato imperfettamente da *misura* all'interno del verso) in CLXXXI 9: «*E 'l chiaro lume* che sparir fa 'l sole | folgorava d'intorno», qui con ulteriore preziosità dell'*enjambement* di rallentamento idealizzante, «lume ... | di quei begli occhi». Santagata richiama Boccaccio, *Filostrato* I 4, 3: «o vaga luce de' begli occhi in cui».

4. *or*: lo stesso *or* (qui a rintocco dell'*oro* dei capelli) della scrittura e del risarcimento impossibile nel finale (v. 13). *sí scarsi*: cosí avari di *lume* e di splendore (*ne*) per la diminuzione del tempo. «I critici si sono chiesti: per la maggiore riserva di Laura o per l'attenuazione dell'età? Nonostante la coincidenza di *or* col finale, l'ultima interpretazione non va accettata in termini semplicistici: il poeta si limita a constatare fenomenicamente il diminuito splendore» (Contini); cfr. XII 4. Si veda Amore *scarso* nel sonetto *Sento l'aura* (CCCXX 12), che dà *arsi* come immediato rintocco interno, e *arso* e *sparso* in rima (è lo stesso tema del *focum inarsum* rovesciato in morte).

5. *e 'l viso*: attacco similare della seconda quartina in CXXXI 5, «e 'l bel viso vedrei cangiar sovente...». *di pietosi color' farsi*: ingredienti stilnovistici che ricordano l'inizio del capitolo XXXVI della *Vita Nuova* «si facea d'una vista pietosa e d'un color palido», con l'incluso sonetto «Color d'amore e di pietà sembianti...»; cfr. XI 7, nota a XII 7. In parallelo, per l'immagine e l'andamento del verso: «in quanti fiammeggiando trasform*arsi*, | nel dí ch'io presi l'amoroso incarco, | *quel viso*...» (CXLIV 5-7), e ancora CXXXI 5.

6. *vero o falso*: neutri, «nell'ellittica apposizione» (Contini), corrispondenti alla *menzogna* e al *vero* di altra illusione (CLXVIII 5).

7. *l'ésca*: cioè materia infiammabile; cosí, con dilatazione delle sostanze: «solfo et ésca son tutto, e 'l cor un foco | ... | acceso» (CLXXV 5-7).

8. *qual meraviglia*: «Il sintagma *non è meraviglia (se...)* è topico, dal francese e provenzale, in antico italiano» (Contini), su modelli classici; Properzio, *El.* II III 33: «Hac ego nunc mirer si flagret nostra iuventus?» (Santagata). *se di súbito arsi*: se mi accesi all'istante; probabile ricordo di Ovidio, *Met.* VII 83: «ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit» (Medea che vede Giasone la prima volta). La stessa clausola finale di verso, nell'identica commemorazione di quel «primo dí» privilegiato, *sí súbito arsi*, in rima con *a l'aura sparsi* nella canzone di nostalgia *In quella parte*, CXXVII 83-84; cfr. CCCXV 3, CCCXX 10 e 14.

9-11. *l'andar suo ... voce humana*: movimento che stilnovisticamente ricorda «Ella si va...» di Beatrice (*Tanto gentile*), con ricorrenze fisse anche fuori del *Canzoniere*, «l'andar celeste» (CCXIII 7), «Et co l'andar et col soave sguardo | s'accordan le dolcissime parole» (CLXV 9-10) «Non uman veramente, ma divino | lor andare era, e lor sante parole» (*Tr. Mor.* I 22-23); cfr. *Secr.* III (p. 136): «cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat». Il modello è sempre Venere in abito di cacciatrice, in due passi consecutivi di *Aen.* I 327-29, 402-5: «o quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus | *mortalis*, nec *vox hominem sonat*; o, dea certe | (an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?) [cfr. il controcanto di CLIX 5-6] | ... | Dixit et *avertens* rosea cervice refulsit, | ambrosiaeque comae divinum vertice odorem | spiravere; pedes vestis defluxit ad imos; | et *vera incessu patuit dea*». *cosa mortale*: dove *cosa* si op-

pone a *forma* come *mortale* ad *angelica*; in parallelo: «cose nove et leggiadre, ma mortali» contrapposte a «forme altere, celesti et immortali» (CCCXXXIX 3 e 6, nota a CCVII 28-29); «quel viso al quale ... | nulla cosa mortal pote aguagliarsi» (CXLIV 7-8). La stessa emozione per l'andare e per i piedi Sofonisba nell'*Africa*, sempre ricordando Venere di Virgilio (*pedes ... ad imos*): «Tum laterum convexa decent, et quicquid ad imos | membrorum iacet usque pedes: illosque moveri | mortali de more neges; sic terra modeste | tangitur, ut tenere pereant vestigia plante» (V 55-58). *d'angelica forma*: dell'essenza degli angeli e delle *res immortales*. *Loci paralleli*: «veder forma celeste et immortale | prima pensai» (CCCXXIII 52-53), «l'altre tante ... | forme altere, celesti et immortali» (CCCXXXIX 5-6); sonetto disperso all'amico fiorentino *Quella ghirlanda*, 3-4: «Sennuccio mio, pàrveti cosa umana | o d'angeliche forme al mondo gionte?» (Solerti, XXXII); cfr. introduzione a XVI, CLII 2, CCLXVIII 37. *pur*: «semplicemente» (Leopardi). *voce humana*: al virgiliano «nec vox hominem sonat» (*Aen*. I 328) Castelvetro aggiunge *Act* XII 22, «Dei voces, et non hominis»; ma si veda ancora *Aen*. VI 50; «nec mortale sonans» (la voce di Sibilla).

12. *spirto celeste*: come nei luoghi paralleli «Vidi fra mille donne una già tale, | ... | a li spirti celesti in vista eguale» (CCCXXXV 1-4), «et fa qui de' celesti spirti fede» (CCXLIII 3), «quasi un spirto gentil di paradiso» (CIX 12). *vivo sole*: quel sole fatto carne ricorrente nel Libro, «e i rai veggio apparir del vivo sole» (CXXXV 58), «Ivi è quel nostro vivo et dolce sole» (CCVIII 9), «quel vivo sole alli occhi mei» (CCXXX 2); cfr. XXX 27, CLXXVI 4, CCXXVII 12. Sul piano delle immagini antiche questo sole corrisponde a «Phebi soror» del passo di *Aen*. I 329 citato nel terzo libro del *Secretum* (p. 142; Castelvetro, su cui Raimondi, *Scrupoli d'un filologo*, p. 150).

13. *et se non fosse or tale*: e se ora non è tale (come era), con la protasi al congiuntivo della pura eventualità, apodosi all'indicativo. Rima *en écho* con *mortale*.

14. *piagha per allentar ... sana*: una ferita non guarisce per quanto la corda dell'arco s'allenti dopo il tiro (al fondo dell'immagine ancora l'*arco* di Venere cacciatrice, evocato nel sonetto a Sennuccio: «Or veggio lei di novi atti adornarsi | cinger l'arco ... | e sagittarmi...»); «Dicono simile proverbio oggidí: *Gladius retusus non sanat vulnus*» (Castelvetro, e già Mantova Benavides). La proverbialità dell'*explicit* è scandita da allitterazione raffinata (allen*tar d'ar*co) e dal sillabismo tonico costante (*â*), *piagha ... allentar ... arco ... sana*, che per un di piú d'armonia fa eco alla rima *-arsi* delle quartine e alla rima *-ale* delle terzine, *mortale*, *tale*; cfr. «et *per lentar* i sensi | gli umani affecti non son meno intensi» (CXXII 6-7); CLXVIII 13. La chiusa rinvia al tema del sagittario di LXXXVII 1-11.

La bella donna che cotanto amavi
subitamente s'è da noi partita,
et per quel ch'io ne speri al ciel salita,
sí furon gli atti suoi dolci soavi.

Tempo è da ricovrare ambe le chiavi
del tuo cor, ch'ella possedeva in vita,
et seguir lei per via dritta expedita:
peso terren non sia piú che t'aggravi.

Poi che se' sgombro de la maggior salma,
l'altre puoi giuso agevolmente porre,
sallendo quasi un pellegrino scarco.

Ben vedi omai sí come a morte corre
ogni cosa creata, et quanto all'alma
bisogna ir lieve al periglioso varco.

Dentro la sequenza che si snoda sul tema della «nova libertà» (LXXXIX) si apre qui un dittico sul tempo e sulla morte, forma estrema di fuga e di liberazione da Amore: un compianto per una bella donna morta, tinto di stilemi che saranno poi per la morte di Laura, seguito dal *planctus* per la morte di Cino da Pistoia (XCII). Anche qui la tonalità è stilnovistica, a cominciare dall'*incipit*, *La bella donna che cotanto amavi*, probabilmente memore d'un *incipit* d'un sonetto epistolare di Cavalcanti a Guido Orlandi, *La bella donna dove Amor si mostra*, ugualmente per donna «mortale» cara ad altrui. Lo stilnovismo di Petrarca è per altro sempre macchiato di *Commedia* a livello di riflessi condizionati, come mostra il sintagma in fin di verso seguito da interruzione sintattica «ambe le chiavi | del tuo cor», a celebrazione senza schermi di «ambo le chiavi | del cor» di *Inf.* XIII 58-59, specchio di infinite variazioni. Squisitamente petrarchesco il tema delle terzine, specie per il sentimento della labilità del tempo, segnato, a concorrenza con quello dantesco, da altro superbo *enjambement* di rallentamento: «a morte corre | ogni cosa creata...» (vv. 12-13). Anche l'ellittico salire del v. 11 (*sallendo*) dà la misura dell'evasività del poeta dei *Fragmenta*; un salire che, opponendosi a «al ciel salita» della bella creatura (v. 3), indicherà l'ascesa d'un corpo un po' piú vicino al cielo («ut corpus celo paululum proximius fieret», *Fam.* IV 1, 33), come sull'erta d'un monte («altro salir al ciel per altri poggi», CXLII 38) nella costante 'volontà di levitazione' che accompagna il *peregrinus* di questa terra e del Libro.

L'abate de Sade, Fracassetti (commento a *Fam.* X 3 e 5), Carducci (*Saggio*, pp. 99-101) e il Foresti (*Aneddoti* [1918], pp. 108-14) portano buone ragioni per

argomentare che il mirabile sonetto sia indirizzato al fratello Gherardo, e che la bella donna sia la sua donna, morta in giovane età (*Fam.* X 3, 22-24). Se così è, l'ampio termine *ante quem* sta nel marzo-aprile del 1343, quando Gherardo si fa monaco nella Certosa di Montrieux, nella valle del Gapeau in Provenza (cfr. introduzione a CXXXIX), vicino all'antro della penitenza di Maria Maddalena alla Sainte-Baume (*Fam.* X 4, 21): intorno al 1340 per Foresti (1337 per Cesareo, *Poesie volgari*, pp. 70-72). Si può aggiungere che l'immagine dissimulata d'una salita libera da ingombri («sallendo quasi un pellegrino scarco») fa pensare all'agile scalata di Gherardo al monte Ventoso, raccontata nella famosa lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Fam.* IV 1), fittizia e postuma alla morte del destinatario secondo Billanovich (1352-53), e forse abbondantemente postuma ad un avvenimento reale reinventato *après coup* come allegoria della monacazione di Gherardo, visto sulla diritta via (CXXXIX 9) di contro ai perenni smarrimenti dello scrivente: «ille quidem evolavit, ego nullo iam laqueo tentus sed visco consuetudinis pessime delinitus, alas explicare nequeo...» (*Fam.* X 3, 26, LXXXI 13-14). Nelle terzine del sonetto c'è, come nella lettera, analoga opposizione tra la salita del corpo e la salita dell'anima («si tantum sudoris ac laboris, ut corpus celo paululum proximius fieret, subire non piguit, que crux, quis carcer, quis equuleus deberet terrere animum appropinquantem Deo...», *Fam.* IV 1, 33), vista in prosa e in versi come una conquista di Gherardo, sordo alle Sirene di questo mondo, nell'atteggiamento costante nel quale Petrarca ha voluto fissare l'immagine di suo fratello. Se Vellutello pensava a Sennuccio, cioè un poeta che ben sta tra i destinatari taciuti del *Canzoniere*, sarà da ricordare che anche il giovanissimo Gherardo era stato un settatore delle Muse amorose («Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non fecimus ut amor ille ... plausibiliter caneretur?», *Fam.* X 3, 21) e anche lui colpito dalla morte «nobis necessaria» della donna amata (*Fam.* X 3, 23-24): una patente adeguata per introdurre il sonetto in morte dell'«amoroso messer Cino» che segue nel Libro.

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA CDE DCE, come LXXXVIII, LXXXIX, XC. La rima B *-ita* coincide con E del sonetto che segue XCII, con una parola comune di raccordo in rima, *partita*, *partito*.

1. *La bella donna*: è anche l'*incipit* d'un sonetto di Cino, *La bella donna che 'n vertú d'Amore*.

2. *subitamente*: improvvisamente; ricordo di Beatrice «che si n'è gita in ciel subitamente» (*Li occhi dolenti*, 13; *Vita Nuova* XXXI); CCCXXXII 5: «vòlti subitamente in doglia e 'n pianto», cfr. CCLXXVI 2, CCLXXXVIII 6, CCCXXV 104. Tutto il verso «subitamente s'è da noi partita» si ripercuote intenzionalmente, a raddoppiare l'emozione, nel contiguo sonetto per la morte di Cino, che «novellamente s'è da noi partito» (XCII 11). *s'è ... partita*: si è allontanata da noi.

3. *per quel ch'io ne speri*: per quello che mi posso aspettare da tale «súbita partenza» (CCLXXVI 2); implicito per zeugma sintattico il verbo *è* del v. 2; Rustico Filippi, *Volete udir vendetta*, 13: «Ma per quel ch'io ne spero che ne sia» (Santagata). *al ciel salita*: la stessa clausola a fin di verso in CCLXXVIII 5, «et viva et bella et nuda al ciel salita» (che risponde ancora, come qui, a «da me partita»); variante entro il 'genere' del *planctus* per la morte di madonna: «quella che fu mia donna al ciel è gita» (nota a CCLXX 107).

4. *atti ... soavi*: altro tratto stilnovistico, per cui nota a XVII 10, XXXVII 100, CCXCVII 9, CCCX 13; sovrapposizione della coppia aggettivale *dolci soavi*, come in CLI 7 e *Tr. Cup.* I 83 (sul tipo «suavis et mitis» scritturale, *Ps* LXXXV 5, *Ioel* II 13).

5. *Tempo è*: come nell'*incipit* «Tempo era omai da trovar pace o triegua...» (CCCXVI) e nell'attacco delle terzine di XXXVI, «Tempo ben fôra omai...». *ricovrare*: recuperare, per gallicismo dell'antico italiano (antico fr. *recovrer*, prov. *recobrar*) come in CCXCI 6. *ambe le chiavi*: secondo l'antica immagine ricorrente, «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave | avete in mano» (LXIII 11-12), «quella ch'al ciel se ne portò le chiavi» (CCCX 11, in rima con «atti soavi»), XXXVII 35, LXXII 30, CLV 12; cfr. anche in CXLIII 9-11: «Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa | indietro veggio; et cosí bella *riede* | *nel cor*, come colei che tien la chiave», a memoria dell'*enjambement* dantesco di partenza (*Inf.* XIII 58-59).

7. *et seguir lei*: ed è tempo (v. 5) di seguirla. Forte clausola interna al quinario che esalta il sillabismo tonico iniziale di *Témpo, péso* (*terrén*). In parallelo per il tema: «Ché, come i miei pensier' dietro a lei vanno, | cosí leve, *expedita* et lieta l'alma | la segua...» (CCLXXVIII 9-11, in rima con *piú grave salma*, per cui cfr. v. 9). *per via dritta expedita*: per un cammino diritto e rapido senza impedimenti; cosí di Gherardo che sale verso la vetta del Ventoux: «frater compendiaria quidem via per ipsius iuga montis ad altiora tendebat» (*Fam.* IV 1, 9). Con variazione interna: «via corta et spedita» (LXXI 43), qui ancora con giustapposizione aggettivale, come al v. 4; cfr. CXXXIX 9, CCLXI 7-8.

8. *peso terren*: la pesantezza del vivere; altrove «peso terrestre» (nota a CCCXXXV 9), «terreno incarco» (XXXII 7), «terrena soma» (XXVIII 78), *onus* o *fascio* di questo mondo (LXXXI 1-2). *piú che t'aggravi*: ti opprima piú con la sua mole; in parallelo: «né indegno | vento mai che l'aggrave» (XXIX 48-49), con identica cadenza in uscita.

9. *sgombro*: alleggerito, sollevato. *la maggior salma*: il peso dei pensieri amorosi; «una dolcezza inusitata et nova, | la qual ogni altra salma | di noiosi pensier' disgombra allora» (LXXI 78-80); CCLXXVIII 13.

10. *l'altre ... porre*: puoi deporre facilmente le altre *salme*, fardelli, cure e pesantezze terrene.

11. *sallendo ... scarco*: e salire quasi tu fossi un pellegrino libero da bagagli (frase comparativa ellittica del verbo essere); cosí nei preparativi del giovane *viator* per l'ascesa al Ventoso: «Dimisso ... siquid vestium aut rei cuispiam impedimento esset...» (*Fam.* IV 1, 8), «in abito leggier di peregrino», come in Dante (*Cavalcando l'altr'ier*, 4), «come peregrino leggeramente vestito» (*Vita Nuova* IX 3). Il verbo *sallire* è forma dell'antico italiano, come nel Sant'Alessio marchigiano (*sallío*, v. 204), in Guittone (*sallir scale*, nella canzone *Magni baroni*, v. 119, accanto all'analogico *saglir*), in Cino (*salle*, in rima nel sonetto *Lasso, pensando a la distrutta valle*, 4), ecc.

12. *Ben vedi omai sí come*: identico sintagma iniziale di terzina nel sonetto proemiale: «Ma ben veggio or sí come...» (I 9). *a morte corre*: con i *loci paralleli* «pur a pensar com'io corro a la morte» (nota a XXXVII 20), «a morte disïando corro» (LXXIII 44); l' *enjambement* di rallentamento è raddoppiato dalla rottura dei vv. 13-14.

13. *ogni cosa creata*: analoga soluzione 'in morte' nella canzone delle Visioni «ogni cosa al fin vola» (CCCXXIII 55).

14. *bisogna ir lieve ... varco*: è necessario che giunga leggera [latinismo sintattico] al varco pericoloso della morte; cfr. «ché l'alma ignuda et sola | conven ch'arrive a quel dubbioso calle» (CXXVIII 101-2); XXXVI 5, CXXVI 22. La *levitas* dell'anima si oppone alla *gravitas* delle cose corporee che spingono verso il basso (v. 8), con tacito richiamo all'«abito leggier» necessario a chi vuole salire piú in alto (v. 11).

Piangete, donne, et con voi pianga Amore;
piangete, amanti, per ciascun paese,
poi ch'è morto collui che tutto intese
in farvi, mentre visse, al mondo honore.

Io per me prego il mio acerbo dolore
non sian da lui le lagrime contese,
et mi sia di sospir' tanto cortese,
quanto bisogna a disfogare il core.

Piangan le rime anchor, piangano i versi,
perché 'l nostro amoroso messer Cino
novellamente s'è da noi partito.

Pianga Pistoia, e i citadin' perversi
che perduto ànno sí dolce vicino;
et rallegresi il cielo, ov'ello è gito.

A Cino da Pistoia, evocato come filtro melodico all'insegna della 'dolcezza' tra Dante lirico e se medesimo nella canzone *Lasso me* (LXX 40), salutato tra gli spiriti amanti del cielo nel 'pianto' per Sennuccio (CCLXXXVII 9-11), è dedicato questo sonetto per la morte, Pistoia 25 dicembre 1336; il testo pertanto può risalire ai primi mesi del 1337 (Cesareo, *Poesie volgari*, p. 72; Foresti, *Aneddoti*, p. 48), giusta l'indicazione del v. 11: «*novellamente* s'è da noi partito», cioè si è allontanato da poco dalla valle dei viventi e dal regno della poesia. È un *planctus* intonato sulla ripetizione del verbo *piangere* in solenne spartizione anaforica, con struttura che ricorda i vecchi *planctus* di tradizione innologica e francescana, col coinvito funebre degli elementi, come in «Planga la terra, planga lo mare, | ... | Plangano flumi e·rrigarelli, | ... | Planga lo sole, planga la luna, | ... | Planga lo bene, planga lo male, | ... | Mort'è lo lume e lo splendore...» nelle grandi pagine del Laudario di Urbino; elementi che nella fattispecie appartengono alla biografia terrestre dell'«amoroso messer Cino»: «Piangete, donne, ... | piangete, amanti, ... | Piangan le rime ... piangano i versi, | ... | Pianga Pistoia...» In trasparenza è ancora Dante stilnovistico, come nel *planctus* per madonna (CCLXVIII), che con l'*incipit* «Piangete, amanti, poi che piange Amore...» della *Vita Nuova* VIII (Carducci) agisce nell'intarsio dei primi due versi (le donne in primo piano provengono dal terzo verso dantesco, «Amor sente a Pietà donne chiamare»), forse col conforto culturale di Catullo, «Lugete, o Veneres Cupidinesque, | ... | Passer mortuus est» (III 1-3; Castelvetro). Toccante è per altro l'abbinamento della morte del vecchissimo «sí dolce» messer Cino con la

morte della donna giovane del fratello Gherardo in due sonetti contigui e interagenti, segnati da sintagmi di lutto similari, come principalmente «subitamente s'è da noi partita» di lei (XCI 2) e «novellamente s'e da noi partito» di lui (v. 11).

Sonetto su cinque rime, incrociate nelle quartine ABBA ABBA e nelle terzine CDE CDE; E è uguale a B del sonetto che precede XCI, *-ito*, *-ita*.

BIBLIOGRAFIA: Savino, *Pianga Pistoia*, pp. 67-70.

1-2. *donne*: il pubblico (stilnovistico) del sonetto *Fuggendo la pregione*, per cui nota a LXXXIX 3. *pianga Amore*: il dio d'Amore piangente anche nella prosa nella *Vita Nuova* VIII 7, «chiamo e sollicito li fedeli d'Amore a piangere e dico che lo segnore loro piange»; nel secondo cominciamento del sonetto *Era venuta*, 2: «quella donna gentil cui piange Amore» (*Vita Nuova* XXXIV). In parallelo: «Amor piangeva, et io con lui talvolta...» (XXV 1). *per ... paese*: dappertutto.

3-4. *tutto intese ... honore*: fu tutto inteso a celebrarvi finché visse; «ché farle honore | è d'altri homeri soma...» (V 7-8), «che vorria far honore | a la sua donna» (CCCXXV 3-4). *al mondo*: detto della risonanza poetica, corrisponde a *per ciascun paese* degli amanti che piangono, v. 2. *Enjambement* con ripresa fonica immediata a cavallo dei due versi (*intese* | *in*); *collui* è forma raddoppiata dell'antico toscano, attestata anche nel canzoniere Vaticano lat. 3793; cfr. Larson, *Appunti sulla lingua*, p. 87; Manni, *Trecento toscano*, p. 203; qui ancora in CXXVII 5, CXLVII 9, CLV 2.

5. *Io per me*: la stessa formula d'isolamento della prima *cantilena oculorum*, cfr. nota a LXXI 104.

6-8. *non sian ... disfogare il core*: «Il dolore alcuna volta impedisce per la sua grandezza le lagrime», annota il Castelvetro, che cita «Io non piangëa, sí dentro impetrai» di *Inf.* XXXIII 49; ma meglio il passo si spiega con Dante stilnovista, che fornisce l'emozione linguistica di partenza: «però che li occhi mi sarebber rei ['debitori'], | molte fiate piú ch'io non vorria, | lasso!, di pianger sí la donna mia, | che *sfogasser lo cor*, piangendo lei», nel sonetto della *Vita Nuova* XXXII che appunto comincia «Venite a intender li *sospiri* miei...». *non sian da lui ... contese*: non siano impedite da quello stesso dolore cosí *acerbo*. Tra le *Pallide sinopie* registrate da Frasso (pp. 59-60) la possibile variante *che non mi sieno le lagrime contese*; cfr. vv. 11 e 13. *cortese*: generoso, prodigo secondo la legge di cortesia. Rima ricca con *intese* e rapporto paronomastico con *contese*. *a disfogare il core*: come nella seconda *cantilena oculorum*, note a LXXII 59 («per isfogare il petto»), CCXCIII 10 («pur di sfogare il doloroso core»), CII 8 (*per isfogare...*).

9. *rime ... versi*: dal Castelvetro in poi si vuol distinguere tra rime volgari e versi latini; in realtà binomio non esclusivo (CXIV 6, CLXXXII 11, CCXXXIX 12, CCCXXXII 4, 15, *Tr. Mor.* I 144; Cino, *Avegna che crudel*, 8; Boccaccio, *Le rime, le quai già fece*, 13), che si oppone alla *prosa* (CCXXXIX 20, *Tr. Cup.* IV 70-71). In provenzale il *vers*, secondo l'etimologia registrata nelle *Leys d'Amors* («enpero segon lati vers se pot deshendre de *verto*, *vertis*, que vol dir girar o virar...»), indica un componimento poetico in volgare, può essere sinonimo di canzone, e in francese di strofe; la *rima* riguarda dunque la qualità del discorso poetico, il verso la struttura metrica.

10. *amoroso*: in quanto cantore d'amore, secondo la classificazione che è già di Dante: «illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma, Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicum eius rectitudinem» (*De vulgari* II II 8), cfr. nota a XXVI 10. *messer*: è il titolo professionale di giurista, come sono chiamati nei Canzonieri antichi tutti i poeti che fossero avvocati e giureconsulti, tra

i quali Cino è un *auctor* riconosciuto; allo stesso modo nel *planctus* per la morte di Sennuccio: «Ma ben ti prego che 'n la terza spera | Guitton saluti, et messer Cino, et Dante...» (CCLXXXVII 9-10), cfr. *Tr. Cup.* IV 31-32.

11. *novellamente*: da poco, come in CCCLVII 12, cfr. XXVIII 7. Tra le 'sinopie' studiate da Frasso la variante *novellamente da nnoi s'è*, cfr. nota al v. 6.

12. *citadin(i)*: con la consonante semplice della forma *città* dell'antico italiano (forse sul francese *cité*); cfr. LIII 44. *perversi*: non perché i Pistoiesi esiliarono Cino (dall'esilio fu assolto nel 1332 e in quello stesso anno si ristabilí a Pistoia, dopo la «tempesta tetra» detta nel sonetto a Cecco d'Ascoli, *Cecco, i' ti prego*), ma perché la crudeltà, fierezza e bestialità di Pistoia è un *topos* letterario fatto rimbombare da Dante, *Inf.* XXIV 124 sgg., XXV 10 sgg. (Savino). Rima ricca di *perversi* con *versi* nel crescendo allitterante delle terzine (*novellamente ... vicino ... ov'ello*).

13. *che perduto ànno sí dolce*: con la variante delle 'sinopie' *po' ch'an perduto un sí dolce*; cfr. note 6 e 11. *dolce*: è il segno 'stilistico' di Cino (cfr. LXX 40), contestualmente contrapposto a *perversi* (in forte allitterazione con *perduto*). *vicino*: concittadino. Cosí l' occitanico *vezis*, come in Guglielmo IX: «et als estranhs et als vezis (*Pos vezem de novel florir*, 27), in Arnaut de Maruelh: «per qu'ieu suefr'entre mals vezis» (*Cui que fin' Amors*, 16); *Purg.* XI 140; XLVIII 10. La rima ricca con il nome di Cino è già in Dante nel sonetto giustappunto indirizzato all'amico *Io mi credea*, dove *Cino* con *uncino*.

14. *rallegresi*: si rallegri; tema della festa celeste comune a CXCII 12-13, «e 'l ciel ... | s'accende intorno, e 'n vista si rallegra...». *cielo, ov'ello è gito*: stilema del *planctus*, per cui nota CCLXX 107; XCI 3.

Piú volte Amor m'avea già detto: Scrivi,
scrivi quel che vedesti in lettre d'oro,
sí come i miei seguaci discoloro,
e 'n un momento gli fo morti et vivi.

Un tempo fu che 'n te stesso 'l sentivi,
volgare exemplo a l'amoroso choro;
poi di man mi ti tolse altro lavoro;
ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi.

E se ' begli occhi, ond'io me ti mostrai
et là dove era il mio dolce ridutto
quando ti ruppi al cor tanta durezza,

mi rendon l'arco ch'ogni cosa spezza,
forse non avrai sempre il viso asciutto:
ch'i' mi pasco di lagrime, et tu 'l sai.

Questo sonetto contiene un intero monologo di Amore, dove il personaggio-poeta entra soltanto per introdurre le parole del dio: «Piú volte Amor m'avea già detto...». Il *già* iniziale appartiene a un tempo che non coincide con il passato di *Un tempo fu* all'inizio della seconda quartina, il tempo in cui Amore è despota e sovrano: il *già* è il tempo mediano della scrittura possibile. Quest'accenno introduce al sottile trapunto temporale del testo: il tempo presente di Amore che detta «Scrivi, | scrivi...», lo stesso eterno sconvolgente presente dello stato amoroso («i miei seguaci discoloro ... gli fo morti et vivi ... mi pasco di lagrime»), si oppone sia all'*ora* in cui il poeta scrive, sia a un passato di 'seguace' di Amore («Un tempo fu che 'n te stesso 'l sentivi», v. 5) sia a un futuro-presente di ritorno: «forse non avrai sempre il viso asciutto» (v. 13). In questa gamma sembrano allusivamente evocati tre tipi di scrittura. Prima qualcosa in programma o *in fieri* emblematicamente scritto «in lettre d'oro», un'eccezione, una sublimazione delle piaghe amorose in forma di visione («scrivi quel che vedesti...»): Fenzi pensa al *Trionfo d'Amore*, non necessariamente a quello che è stato scritto, sia pure negli anni 1340-42 secondo la tesi Calcaterra-Raimondi-Wilkins, bensí a un progetto mentale dei *Triumphi*. Poi c'è un «altro lavoro», visto come punto di fuga, una cosa 'altra' ma omogenea («Altr'amor, altre frondi et altro lume...», nella *tornada* della sestina CXLII), che nell'esattezza inerente all'evasività linguistica di Petrarca può essere un'opera latina (il *De viris illustribus*, l'*Africa*), cosí come un «altro lavoro», il «piú saldo lavoro» della variante primitiva, è certo l'*Africa*, accennata nella tardiva risposta a Giacomo Colonna (CCCXXII 9). Infine ci so-

no le «rime sparse», qui indicate come la vocalità stessa di Amore, il suo stile discontinuo, la rappresentazione verbale del suo giogo e dominio, del quale il poeta è stato in passato *exemplo* al *choro* dei poeti d'amore in volgare italiano: e qui varrà la pena ricordare la funzione normativa affidata alle «rime nove» nel sonetto *L'arbor gentil*, dato in risposta all'ombra di Geri Gianfigliazzi, esponente della schiera dei poeti-amanti (cfr. introduzione a LX). In questo punto nodale del Libro il poeta *sa* (v. 14) che il montaggio dei frammenti sul tema della «bella libertà» (a cominciare dalla sestina LXXX, introduzione a LXXXIX) sta per chiudersi: l'altro lavoro non è una fuga definitiva («ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi»); il poema in lettere d'oro, altra forma di oggettivata salvezza, non è scritto; sulla tastiera plurilingue del poeta-amante riaffiorano le rime sparse che sono la voce della prigionia di Amore; non per nulla in un sonetto che segue dappresso si nega il poema, si invoca la parcellizzazione della lirica: «Cosí potess'io ben chiudere in versi | i miei pensier'...» (XCV), e poco piú in là è ribadito il non rinviabile tema: «né i pie' sanno altra via, né le man' come | lodar si possa in carte altra persona» (chiusura di XCVII).

La movenza iniziale del testo, nel suo insieme un'estrema concentrazione di emblemi sovrapposti, è un calco dell'*Apocalisse*: «Quod vides, *scribe* in libro ... *Scribe* ergo *quae vidisti*, et quae sunt, et quae oportet fieri post haec» (I 11, 19; XIV 13). Come Giovanni in Patmos cade tramortito davanti alla tremenda maestà di Cristo («cecidi ad pedes eius tamquam mortuus», *Apoc* I 17, XIX 9-10), cosí gli amanti giacciono simultaneamente «morti et vivi» davanti a un altro dio terribile. La rivelazione delle cose che verranno («scribe ... quae oportet fieri post haec») è scritta dal testimone nel resto del *Canzoniere*.

Un'ultima riflessione merita il fatto che nel codice Riccardiano 1103 (canzoniere petrarchesco con rime extravaganti attribuite e attribuibili, cfr. Solerti, *Rime disperse*, pp. 27-29) questo sonetto ha per terzine quelle corrispondenti del sonetto *Ben sapeva io*: «i' fuggia le tue mani...» (LXIX 9-14). Se una redazione di questo genere è uscita dalle mani di Petrarca (ma di uguali bipartizioni parlano i sonetti CLV-CLVI, CXCI-CXCII, CXCIV e CXCVI), l'immaginazione primitiva del sonetto (e dei *Trionfi*) va riportata ai primi mesi del 1337 (cfr. introduzione a LXIX); strada facendo il dialogo Amore-Amante è diventato un soliloquio pieno di risonanze, dove, senza niente cambiare, Amore rivela *in spiritu* al seguace il *suo destino* (LXIX 13) di poeta lirico.

Sonetto su cinque rime, quartine ABBA ABBA, terzine con insolito schema speculare CDE EDC, da confrontare con l'anomalia delle terzine dei due sonetti che seguono, XCIV e XCV.

BIBLIOGRAFIA: Fenzi, *Per un sonetto*, pp. 494-519.

1-2. *già*: un tempo. *Scrivi*: lo stesso comando in Ovidio, *Heroid.* IV 11-14: «Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum: | regnat et in dominos ius habet ille deos. | Ille mihi primo dubitanti scribere dixit: | Scribe...» (Scherillo); *Purg.* XXXII 104-5: «al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, | ritornato di là, fa' che tu scrive» (Fenzi, con allusione al «triumfal carro» del *Triumphus Cupidinis*); Arnaut de Maruelh, *Domna, genser que no sai dir*, 23-26: «Cest cosselh m'a donat Amors, | ... | Amors m'a comandat escrire | so quel boca non ausa dire» (Scarano, *Fonti*, p. 278, sia pure in condizioni diverse); si veda anche Amore-dittatore nel sonetto *Deh porgi mano*, che esorta: «piangendo i' 'l dico, et tu piangendo scrivi», sul probabile modello dello Pseudo-Bernardo (nota a CCCLIV 14). *in lettre d'oro*: *aureis litteris* (Plinio), come segno esterno della sacralità della scrittura; Fenzi ricorda che a volte i testi sacri erano scritti in lettere d'oro (su fon-

do porpora) e cita il *Libro delle tre Scritture* di Bonvesin da la Riva, con la sua *lettera doradha* «la qual è dolz da lezere», e perciò buona scorta alla comprensione delle gioie celesti (*Le Opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di G. Contini, Roma 1941, p. XXXIX), nonché Brunetto, *Tesoretto* 1311-15: «e vidi che lo scritto, | ch'era di sopra fitto | in lettera dorata, | dicea: "Io son chiamata | Giustizia..."»; Plinio, *Nat. hist.* VII 32. La forma *lettre* coincide con la soluzione del francese, con sincope postonica, come in CCCXXXI 41.

3. *sí come*: «Questo è quello che Amore gli diceva che scrivesse, e che egli vide» (Castelvetro); *quel che* del v. 2 è dunque prolettico. La formula *vedesti ... sí come* corrisponde a *so come* seguito da ingredienti antitetici («gli fo morti et vivi») nella lunga serie anaforica di *Tr. Cup.* III 151-87, effetto stilistico dello sconvolgimento di Amore: «e so come in un punto si dilegua | e poi si sparge per le guance il sangue, | ... | so come sta tra ' fiori ascoso l'angue, | come sempre tra due si vegghia e dorme...», dove *so come* è variante interna di *so che*. *i miei seguaci discoloro*: faccio impallidire, tingo dell'ovidano *pallor* degli amanti; Amore parla come il poeta-amante nel sonetto per l'amico Agapito Colonna: «quel crudel che ' suoi seguaci imbiancha» (cfr. nota a LVIII 4 e a XLIV 9, CCXCI 3, CCCLXII 6); cosí Dante a Cino, sonetto *Degno fa voi*, 8: «quella virtú [la potenza di Amore] per cui mi discoloro».

4. *(i)n un momento*: in uno stesso momento; «et so far lieti et tristi in un momento» (nota a CCCXXV 56). *gli fo morti et vivi*: contraddizione dell'essere e dello stato amoroso che non a caso sigla in chiusura lo stravolgimento della canzone-frottola CV 89-90, «chi mi fa morto et vivo, | chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda», secondo modelli trobadorici; cosí Raimbaut d'Aurenga, *Car vei qe clars*, 26-28: «qe l'una meitatz es gaia | e l'autra m'adorm Cossirs | ab voluntat mort'e viva»; Scarano (*Fonti*, p. 273) adduce la sincronia di morte e di vita prodotta da Amore nella canzone di Folchetto di Marsiglia che appunto comincia: «Amors, merce! no mueira tan soven! | que ja·m podetz viatz del tot aucire; | quar viure·m faitz e morir mesclamen». Una specie di glossema è dato nel sonetto che segue: «Quinci in duo volti un color *morto* appare, | perché 'l vigor che *vivi* gli mostrava | da nessun lato è piú là dove stava» (XCIV 9-11); cfr. XXIII 89, CLXIV 13.

5. *(i)n te stesso 'l sentivi*: cioè conoscevi gli effetti di Amore per esperienza diretta; *sentivi* viene ad anticipare (nel passato) il *tu 'l sai* (nel presente) dell'ultimo verso.

6. *volgare exemplo ... choro*: (tu che eri) esempio, modello in lingua volgare alla schiera dei poeti d'amore. Il significato di volgare («divulgato» per molti commentatori) è confermato dalla lista di poeti italiani che vengono «pur d'amor volgarmente ragionando» in *Tr. Cup.* IV 30, tra i quali Cino da Pistoia, nonché dall'opposizione a contatto con l'*altro lavoro* probabilmente in latino. Il significato di *amoroso* trova immediato riscontro nell'*amoroso messer Cino* del sonetto che precede (XCII 10), al quale un implicito riferimento; con ciò l'*amoroso choro* dei poeti-amanti è isolato dagli amanti in generale (*i miei seguaci*), cfr. I 9-10, XXIII 9; «poetarum chorus» è del *Secretum* I (p. 42).

7. *di man mi ti tolse*: ti tolse a me. Rimando interno al sonetto italiano LXIX, «i' fuggia le tue mani...»; il tema delle terzine di *Ben sapeva io* è infatti qui epitomizzato da Amore: «ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi», v. 8 (il collegamento è già nel Vellutello e nel Castelvetro). *lavoro*: anche nel sonetto XL a Giacomo Colonna «un mio lavor sí doppio» è il *De viris illustribus*.

8. *mentre fuggivi*: richiamo interno 'narrativo' all'*incipit* «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe | molt'anni...» (LXXXIX).

9. *se ' begli occhi*: gli occhi-strali della donna del Libro, che sono le armi stesse di Amore, come enunciato nel *planctus* CCLXX 76-77: «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese | saette uscivan d'invisibil foco». Se dunque quegli occhi-frecce rendono ad Amore la funzionalità dell'arco (v. 12), allora il poeta-amante sarà nuovamente raggiunto (vv. 13-14). *ond(e)*: attraverso i quali. *me ti mostrai*: mi rivelai a te, con consecuzione arcaica di accusativo piú dativo, opposta a *mi ti* del v. 7.

10. *mio dolce ridutto*: il buon ritiro di Amore, il luogo appartato da dove l'Arciere-Amore avventa i suoi «mille strali», cfr. LXXXVI 2, LXXXVII 1-4, XCVII 3-4, ecc.; con lo stesso significato il *dolze redutto* in clausola in un sonetto indirizzato a Giovanni Quirini, *Quandonque lezio*, 14 (Duso, *Rimatori veneti*, p. 205); Cecco Angiolieri, *Quando non ho denar*, 14 (il francese *redoute* in significato militare è un italianismo seicentesco).

11. *quando*: è evocato qui il momento in cui Amore lanciò il suo primo irrevocabile *colpo* secondo gli ingredienti fissi della situazione a cominciare dal sonetto II, «*quando* 'l colpo mortal là giú discese | ove solea spuntarsi ogni saetta» (vv. 7-8; LXI 7-8, ecc.). *ruppi ... tanta durezza*: infransi la durezza del tuo cuore; in parallelo il duro e *adamantino smalto* infranto dalla forza di Amore nella canzone XXIII 24-26 (Vellutello), quella stessa potenza dell'Amore-donna «ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina» (CCXIII 8); si veda anche Cavalcanti, *L'anima mia*, 9-10: «Per li occhi venne la battaglia in pria, | che ruppe ogni valore immantenente».

12. *mi rendon l'arco*: fuor di metafora, *se ' begli occhi* rendono ad Amore la sua devastante potenza; il rinvio piú prossimo è all'*arco* di XC 14, con tutta la serie LXXXIII-XCVII, dominata dalle parole-motivo *arco, saette, strali, colpo*, con la frequenza in assoluto piú alta del *Canzoniere* (Fenzi). Ma contestualmente, in tema di 'visioni' e d'un Amore che vince, l'immagine soggiacente sembra quella dell'*Apocalisse*, VI 2: «Et vidi, et ecce equus albus, et qui sedebat super illum habebat arcum; et data est ei corona, et exivit vincens ut vinceret».

13. *il viso asciutto*: senza lacrime; forse un ricordo in clausola di *Inf.* XX 21, «com'io potea tener lo viso asciutto» (Castelvetro), cfr. nota a CCXCIX 14, CCCXXII 1 e LXVII 14; *Tr. Mor.* II 123.

14. *mi pasco di lagrime*: come nei *loci paralleli* «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, | lagrime et doglia...» (CCCXLII 1-2, nota a CCXXIV 11); «ne la folta schiera | del re non mai di lagrime digiuno» (*Tr. Cup.* I 35-36); cosí Virgilio, *Ecl.* X 29-30: «nec lacrimis crudelis Amor nec gramina rivis | nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae» (Daniello); Cino rivolto ad Amore, *O giorno di tristizia*, 13-14: «di pianto, d'angoscia e di sospiri | pasci 'l meo cor dolente disperato»; cfr. *Sen.* III 1 al Boccaccio, con la citazione di Ovidio (*Met.* X 75) e del Salmo davidico XLI 4, che sta a fondamento del diffuso motivo del *panis lacrimarum*: «Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte» (anche *Ps* LXXIX 6: «cibabis nos pane lacrimarum»), per cui Agostino, *En. in Ps.* XLI 6 e *Conf.* XIII XIII 14; *Secr.* III (p. 156): «cum voluptate lacrimis ac suspiriis pasceris»; CI 8, note a CXXX 5 e 6. *et tu 'l sai*: clausola dantesca («Né creator né creatura mai, | ... fu sanza amore, | o naturale o d'animo; e tu 'l sai», *Purg.* XVII 91-93), forse importante perché anche Dante parla della conoscenza della natura di amore.

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
l'imagin donna, ogni altra indi si parte,
et le vertú che l'anima comparte
lascian le membra, quasi immobil pondo.

Et del primo miracolo il secondo
nasce talor, che la scacciata parte
da se stessa fuggendo arriva in parte
che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo.

Quinci in duo volti un color morto appare,
perché 'l vigor che vivi gli mostrava
da nessun lato è piú là dove stava.

Et di questo in quel dí mi ricordava,
ch'i' vidi duo amanti trasformare,
et far qual io mi soglio in vista fare.

Sonetto dei 'miracoli' di Amore, o del «privilegio degli amanti» (XV 9-14), che spossessati di sé si interscambiano per forza di identificazione e di *similitudo* (CCCLX 127-28). Il verbo specifico quasi tecnico della virtú unitiva dell'amore è *trasformare* (v. 13), arditamente articolato nell'elenco dei paradossi amorosi del *Triumphus Cupidinis*: «so de la mia nemica cercar l'orme, | e temer di trovarla, e so in qual guisa | l'amante ne l'amato si transforme» (III 160-62); verbo che, su concetto neoplatonico, è già formalizzato nella tradizione dei mistici entro formule specifiche dell'amore estatico in un oscuro intreccio dell'amato e dell'amante, sull'*auctoritas* di san Paolo: «Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem» (*2 Cor* III 18); cosí nel Soliloquio *de arrha* di Ugo da San Vittore, «Ea vis amoris est, ut talem esse necesse sit quale illud est quod amas, et qui per affectum coniungeris, in ipsius similitudinem ipsa quodammodo dilectionis societate transformaris» (PL CLXXVI, col. 954), nel *Soliloquium* di san Bonaventura, «Quidquid diligis, ipsa dilectionis vi in eius similitudinem transformaris» (Rico, *Vida u obra*, p. 290; Ariani, note ai *Triumphi*, p. 158), fino a Jacopone, per il quale quel verbo è l'animazione del *transfert* o «baratto» del creato con il Creatore, «l'un ne l'altro trasformato | en mirabele unitate» (*O amor de povertate*, 55). L'innaturalità della fusione degli amanti, il loro essere due uniti in una forma, «ce mal d'être deux» come nel Fauno di Mallarmé, con tema anticipato nella prima quartina del sonetto che precede («i miei seguaci discoloro, | ... gli fo morti et vivi», XCIII 3-4), è qui principalmente evocata su piano verbale, se si osserva-

no le frequenti interruzioni sintattiche dei versi (*enjambement* in 1-2, 3-4, 5-6, 6-7), zeugmi ed ellissi (vv. 8 e 2), l'ossessiva equivocità del lemma *parte* nelle quartine, come nel tutto equivocante sonetto XVIII, nonché lo schema asimmetrico e anomalo delle terzine dentro il *Canzoniere*, di segno per altro stilnovistico, cavalcantiano, quando Cavalcanti eccezionalmente scompiglia e quartine e terzine nella rappresentazione del sonetto *L'anima mia vilment'è sbigotita*, traducendo nella forma lo sconvolgimento interiore operato nell'anima amante.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDD DCC (anche in Dante, in Cino e poi nel Boccaccio, *Toccami 'l viso Zefiro talvolta*), come soltanto in XIII, CLXVI e CCCXXVI. Assonanza in BC, *-arte*, *-are*, piú *-ava* D. Anche lo schema delle terzine di XCIII e XCV è inusuale, con accostamento probabilmente ricercato.

1. *per gli occhi*: attraverso gli occhi, tradizionale varco di Amore, cfr. III 10, LXXXIV 5, ecc. *al cor profondo*: al profondo del cuore (latinismo sintattico), come in CXLVII 6, CCCX 10; «ad cor altum» dei Salmi, *Ps* LXIII 7.

2. *l'imagin donna*: l'immagine che è signora (DOMINA) della mente (poi in Leopardi «dominator di mia profonda mente», *Il pensiero dominante*). *ogni altra ... si parte*: ogni altra immagine s'allontana di lí, dal cuore (*indi*). In parallelo la seconda *cantilena oculorum*: «quando tanta dolcezza in lui [nel cuore] discende, | ogni altra cosa, ogni penser va fore» (LXXII 43-44).

3. *le vertú*: le facoltà vitali, secondo il lessico cavalcantiano e dantesco, cfr. nota a II 5. *comparte*: distribuisce (alle membra).

4. *lascian le membra*: abbandonano le membra, prive cosí di *vertú* e di quel *vigor* «che vivi gli mostrava» (v. 10), cfr. nota a XV 10-11. *quasi immobil pondo*: quasi fossero un peso inerte; richiamo interno a «quasi un pellegrino scarco», con la frase comparativa ellittica segnalata alla nota XCI 11. Tali restano le membra abbandonate dagli spiriti vitali; un'immagine vicina nel sonetto che comincia «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo | ... | me sconsolato et a me grave pondo» (CCCXXXVIII 1-4).

5. *del*: dal. *primo miracolo*: quello della vita che si arresta per la forza dell'immagine che signoreggia. Il *secondo* è enunciato nei vv. 6-8.

6. *talor*: pone rintocco fonico interno (primo emistichio quinario) con *cor*, *color*, *vigor* (vv. 1, 9 e 10, anche qui con altra clausola interna al quinario), cfr. introduzione a LXXXIII. *la scacciata parte*: le *vertú* del v. 3, gli spiriti vitali fuggiti dalle membra. Qualcosa di simile dice Dante, *Amor, da che convien*, 31-36: «La nimica figura [l'immagine della donna], che rimane | vittorïosa e fera | e signoreggia la vertú che vole [la facoltà volitiva], | vaga di sé medesma andar mi fane | colà dov'ella è vera, | come simile a simil correr sòle».

7. *da se stessa fuggendo*: fuggendo dalla propria sede e dimora; «chi spiega *da se stessa* "volontariamente" [Daniello, Bembo], torna a dare volontà a chi non l'ha piú» (Zingarelli). *in parte*: nell'animo dell'altro amante, per l'attrazione dei simili.

8. *che fa vendetta ... giocondo*: dove fa giustizia (cacciando di lí le corrispondenti *vertú*) e rende dolce l'esilio; *fa* regge asimmetricamente sia *vendetta* del primo emistichio sia il doppio accusativo del secondo, per zeugma complicato semanticamente. Con la stessa immagine e ingredienti verbali: «Or s'io lo *scaccio* [il cuore], et e' non trova in voi | ne l'*exilio* infelice alcun soccorso...» (cfr. nota a XXI 10), «Per consiglio di lui [il micidiale specchio], donna, m'avete | *scacciato* del mio dolce albergo fora: | misero *exilio*...» (XLV 5-7). Rima ricca con *secondo*.

9. *Quinci*: di qui, da questo scambio di parti (cfr. CCCXXX 4, CCCLX 72). *un color morto appare*: ricordo di Cavalcanti, «allor si mise ['apparve'] nel morto colore | l'anima trista» (*Veder poteste*, 7-8), nella solita fenomenologia dell'anima che abbandona il cuore morto; cfr. LXIII 1-2, nota a XCIII 4.

10. *vigor*: nel campo sematico di *vertú* (v. 3), in soluzione allitterante esaltata qui con *vivi ... vidi ... vista*, piú *-ava* (rima D), *dove stava*. *vivi*: aggettivo che in alternanza con (*color*) *morto* del verso precedente restituisce il paradosso «gli fo morti et vivi» del sonetto che precede, XCIII 4.

11. *da nessun lato ... stava*: cioè la forza vitale non è piú nell'amante e non è piú nell'amato, col conseguente pallore mortale di entrambi. Il *lato* è nel campo semantico di *parte*, v. 7.

12. *di questo*: di «Quando giugne per gli occhi al cor profondo | l'imagin donna...», con ritorno circolare al punto di partenza.

13. *ch'i' vidi*: in quel giorno che io vidi (*in quel dí* del v. 12 è prolettico); richiamo interno a «scrivi quel che vedesti» del testo che precede, XCIII 2. *trasformare*: trasformarsi l'uno nell'altro, con verbo neutro per riflessivo (i commentatori traducono troppo genericamente con «impallidire»); cfr. «Et s'io non posso transformarmi in lei | piú ch'i' mi sia...» (LI 5-6), nota a XLVIII 6; *Secr.* III (p. 144): «Illa iuvenilem animum ab omni turpitudine revocavit ... atque alta compulit espectare. Quidni enim in amatos mores transformarer?» Si veda anche la canzone delle Metamorfosi (XXIII 38), dove la trasformazione implica un simbolo identico per i due amanti (un lauro verde), cfr. nota a CCXIII 14

14. *et far ... fare*: e mutarsi allo stesso modo che mi mutavo io nell'aspetto (*in vista*). Cosí i due amanti si fondono nell'immagine e nell'essenza (questo il secondo miracolo); forse in trasparenza il *De Trinitate*, laddove Agostino dà un'interpretazione figurata d'un passo di san Paolo: «mulierem cum viro suo esse *imaginem Dei*, ut una imago sit tota illa substantia» (XII VII 9). Il verbo *far*, ancora neutro, vicarieggia *trasformare*, e nell'oscillazione *far ... fare* richiama *fo* del sonetto antecedente, XCIII 4; *soglio* ha il solito valore antico d'imperfetto (cfr. nota a XVIII 11, CXIII 6, CXVIII 13, ecc.).

Cosí potess'io ben chiudere in versi
i miei pensier', come nel cor gli chiudo,
ch'animo al mondo non fu mai sí crudo
ch'i' non facessi per pietà dolersi.

Ma voi, occhi beati, ond'io soffersi
quel colpo, ove non valse elmo né scudo,
di for et dentro mi vedete ignudo,
benché 'n lamenti il duol non si riversi.

Poi che vostro vedere in me risplende,
come raggio di sol traluce in vetro,
basti dunque il desio senza ch'io dica.

Lasso, non a Maria, non nocque a Pietro
la fede, ch'a me sol tanto è nemica;
et so ch'altri che voi nessun m'intende.

L'ultima forma di fuga da Amore, verbo e parola, tentata sul punto di chiudere il fascicolo sulla «bella libertà» (XCVII, terzine di XCVI, introduzione a XCIII), è il silenzio immaginato in questo sonetto: «basti dunque il desio senza ch'io dica» (v. 11). L'impossibilità di pareggiare i *pensieri* (pensieri al solito tinti d'angoscia) con i versi, suggerisce il linguaggio di non-parole di un'anima trasparente; ma l'illusione affiora fin dalla mossa iniziale con l'ottativo *Cosí potess'io*..., tipico degli *impossibilia* della forma-sestina: «Con lei foss'io da che si parte il sole...» (XXII 31), «Deh or foss'io col vago de la luna...» (CCXXXVII 31), di genitura 'petrosa'. La canzone dantesca *Cosí nel mio parlar* è infatti una traccia sottile di sola tonalità che agisce sia sull'*incipit* («Cosí vedess'io lui fender per mezzo...», v. 53) sia sull'immagine di un'inutile difesa armata: «quel colpo, ove non valse elmo né scudo», su «non trovo scudo ch'ella non mi spezzi» di Dante; dove *scudo* dà una rima desultoria al quinario interno nell'inizio della seconda stanza con *cruda*, *ignuda* e *chiuda* della prima, insomma l'intera rima B di questo sonetto, vòlta al maschile. Petrarchesca e particolarmente sensibile in questo tratto di *Canzoniere* è la mescolanza di sacro e profano dell'ultima terzina, tanto ingrata al Tassoni. La fede pura della Maddalena e di Pietro fa emblema all'intatta speranza del poeta di essere inteso «là dove esser deve» (LXXI 4-5), riportando lo stile elegiaco delle tre *cantilene oculorum*. Queste sono esplicitamente richiamate dall'isolamento del pronome *voi* (occhi) come termine di colloquio («Ma voi, occhi beati...»), dall'autocitazione dell'ultimo verso del sonetto «et so ch'altri che voi nessun m'intende», che raddoppia emotivamente «altri che voi

so ben che non m'intende» della prima *cantilena* (LXXI 23), nonché dall'apertura ai testi che immediatamente seguono, dove l'immagine mentale dipinta nel cuore *sforza* il poeta-amante (XCVI 5-8), lo risospinge nel «martirio» del dire poetico, del «lodar ... in carte» (XCVII 14), versando insieme lacrime e inchiostro.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA nelle quartine, terzine ancora inconsuete, CDE DEC, con divaricazione piena di C agli estremi della sirma con effetto estraniante, affini alle terzine di XCIII; cfr. XCIV.

1. *ben*: rafforzativo del verbo *potere* ('potessi davvero...'). *chiudere in versi*: formula (oraziana) della canzone *Verdi panni*, «So io ben ch'a voler chiuder in versi | suo laudi, fôra stancho | chi piú degna la mano a scriver porse» (XXIX 50-52); Orazio, *Serm.* II 1 28: «me pedibus delectat claudere verba»; con *versi* è indicata una struttura chiusa, fatta di stanze (di sonetto, di canzone, di sestina) che tecnicamente racchiudono i pensieri, come in XX 12, XXIX 50, cfr. nota a XCII 9, introduzione a XCIII (con l'eventuale opposizione dei *versi* a un possibile poema); *Tr. Pud.* 128, «chiudere in rima».

2. *nel cor gli chiudo*: tema ripreso in variazione nel sonetto che segue, «'l bel viso ... | porto nel petto», XCVI 5-6, cfr. CXXV 20-21.

3. *ch(e)*: perché. *sí crudo*: cosí crudele. Gioco paronomastico con *chiudo* e con *scudo*.

4. *ch'i' ... per pietà dolersi*: che io non lo facessi piangere teneramente. Tema di CCLXXXVI 14, per cui nota a LXXIII 83-84.

5. *Ma voi*: la stessa movenza iniziale di terzina in XLIV 9, «Ma voi che mai pietà non discolora...», con attacco similare ad inizio della seconda quartina del sonetto che segue, «Ma 'l bel viso leggiadro...», XCVI 5. *occhi beati*: le stesse «luci beate et liete» (nota a LXXI 57), «faville ... beatrici» (LXXII 37) delle *cantilene oculorum*. *ond'io soffersi*: dai quali patii quel *colpo*; segue potente *enjambement* di rallentamento.

6. *quel colpo*: l'archetipico colpo degli occhi-strali dell'Amore-donna (nota a II 7), lo stesso «colpo de' vostr'occhi» di LXXXVII 5. *ove*: contro il quale. *non valse elmo né scudo*: richiamo a una variante primitiva di *Tr. Cup.* I 25 (nella vulgata «nulla temea [Amore], però non maglia o scudo»): «contra chi non valea elmo né scudo» (Appel, *Triumphe*, p. 322); il collegamento (Castelvetro) è già dello stesso Petrarca, quando annota nella postilla registrata dagli apografi Casanatense 924 e Harleian 3264: «Contra le quali non val elmo né scudo, *vel* [Harleian] contra chi non valea etc. est in sonitio *Cosí potess'io ben chiudere in versi*, etc.». Luogo parallelo: «Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale, | contra cui non mi val tempo né loco», CXXXIII 5-6.

7. *di for et dentro mi vedete*: forse un rintocco del libro scritto dentro e fuori nell'*Apocalisse*, «Et vidi ... librum scriptum intus et foris» (V 1); cfr. XXXV 8, CXXXV 59, CCLXX 32. *ignudo*: privo di protezione, senza schermi, nella metafora data da *elmo* e da *scudo*.

8. *benché 'n lamenti ... riversi*: benché il dolore in piena non trabocchi in lamenti; cfr. XXXVII 78. Rima ricca con *versi*, come nel *planctus* per Cino *versi, perversi* (XCII 9 e 12).

9. *vostro vedere*: lo sguardo raggiante degli «occhi beati», ai quali il poeta parla, come nella prima *cantilena oculorum* (LXXI), nella prima quartina e nelle terzine. Il *vedere* replica *vedete* del v. 7, replicando il messaggio dato da *ignudo*. *in me risplende*: fa luce dentro di me, come se dentro di me risplendesse un sole che passa attraverso il vetro (v. 10).

10. *come raggio di sol ... in vetro*: immagine antica del raggio luminoso che passa attraverso un corpo trasparente e lo compenetra della sua luce, come nel Laudario di Cortona: «Quasi come ['n] la vitrera, | quando i rai del sol la fera, | dentro passa quella spera | ch'è tanto splendidissima, | altresí per tua mundizia | venne 'l sol de la giustizia | in te...» (*Ave, donna santissima*, 19-25) e in *Par.* XXIX 25-28: «E come in vetro, in ambra o in cristallo | raggio resplende sí, che dal venire | a l'esser tutto non è intervallo, | cosí...»; cfr. nota a XXXVII 57; *Tr. Et.* 34-35: «Passa il penser sí come sole in vetro, | anzi piú assai...». Per la clausola in rima si veda anche «l'alma che traluce come un vetro» di CXLVII 13.

11. *basti ... dica*: sia sufficiente che il desiderio sia letto senza che io lo esprima a parole. Il verbo *dire* (in rima, in versi), in rapporto allitterante *desio ... dica*, corrisponde a quello di *chiudere in versi* con i *pensier'* dell'esordio, vv. 1-2.

12. *Lasso*: oimè, cfr. LXXXIX 12. *non a Maria*: Maria Maddalena. Probabilmente Petrarca fonde, secondo la tradizione cristiana occidentale che fa capo a Gregorio Magno, la figura di Maria seguace di Cristo «quae vocatur Magdalene, de qua septem daemonia exierant» (*Lc* VIII 2; *Mc* XVI 9) con la peccatrice che lava con le lacrime e asciuga con i capelli i piedi di Cristo in casa del Fariseo: «Fides tua te salvam fecit» (*Lc* VII 50); la Maddalena è fusa altresí con Maria di Betania sorella di Marta nel *De vita solitaria* (II, pp. 478-80). Il nome di Maria pone forte clausola al primo emistichio settenario, assonanzante con la rima E (*-ica*, che per altro al v. 11 è anticipata dalla vocale tonica di *desio*, sempre al settenario). *non nocque*: fu di giovamento (litote), perché furono prediletti e salvati. *a Pietro*: sul candore della fede impetuosa di Pietro, il primo tra gli Apostoli a credere ed il primo ad aver paura, dà un bel ritratto caratteriale Dante nella *Monarchia* (III IX 9-17). Segue *enjambement*.

13. *fede ... tanto è nemica*: lo stesso messaggio nella *Corona di casistica amorosa* dell'Amico di Dante, sonetto che appunto comincia *Ahi buona fede a·mme forte nemica* (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 82), con l'importante ripresa centrale: «fede, ispietata mia guerriera antica». *a me sol*: soltanto a me. Altra forte cesura al settenario interno, echeggiata fonicamente da *so* nell'ultimo verso.

14. *et so*: rinvia a *et tu 'l sai* finale di XCIII. *altri che voi ... m'intende*: richiamo interno alla prima *cantilena oculorum* e a quegli occhi beati che sanno leggere dentro, «altri che voi so ben che non m'intende» (LXXI 23), quasi un'autocitazione; cfr. CV 2.

Io son de l'aspectar omai sí vinto,
et de la lunga guerra de' sospiri,
ch'i' aggio in odio la speme e i desiri,
et ogni laccio ond'è 'l mio core avinto.

Ma 'l bel viso leggiadro che depinto
porto nel petto, et veggio ove ch'io miri,
mi sforza; onde ne' primi empii martiri
pur son contra mia voglia risospinto.

Allor errai quando l'antica strada
di libertà mi fu precisa et tolta,
ché mal si segue ciò ch'agli occhi agrada;

allor corse al suo mal libera et sciolta:
ora a posta d'altrui conven che vada
l'anima che peccò sol una volta.

A chiusura della sequenza della libertà, modulata nel tragitto ideale del quat~~tordicesimo anno di sospiri~~ (LXXIX), questo sonetto e quello che tien dietro nel Libro non parlano piú dell'inquieta e «nova» libertà cercata fuggendo («Fuggendo la pregione...», «ma già ti raggiuns'io...», LXXXIX 1, XCIII 8), bensí, con mescolanza di tempi e di sentimento intensamente retrospettivo tutto petrarchesco, congiuntamente parlano della prima libertà perduta per sempre al momento del «colpo mortal» scoccato da Amore (II 7). La storia della libertà è progressivamente diventata la storia della prima «colpa» («l'anima che peccò sol una volta», v. 14), per la quale il personaggio-poeta come il primo uomo Adamo ha perso la facoltà di dominare il suo arbitrio: «allor corse al suo mal libera et sciolta» (v. 12). La distinzione tra il tempo di *Allor*, ripetuto in posizione enfatica anaforica all'inizio delle terzine (ed è importante che non si dica nemmeno da chi «l'antica strada | di libertà» sia stata «precisa et tolta», tale è l'invadenza di Amore), e l'*ora* dello scrivente (v. 13) è solo una gradazione di non-libertà. Per celebrare il rito della prigionia come *status* dell'amante («Oimè, il giogo et le catene e i ceppi | eran piú dolci che l'andare sciolto», LXXXIX 10-11, con saliente richiamo interno all'anima che qui corre «libera et sciolta» verso il suo male, come l'impetuoso cuore di Orso nel vicino sonetto XCVIII 3), il poeta mette discretamente in azione alcuni luoghi letterari tipici dell'essenza amorosa, come all'inizio della 'storia' nei sonetti proemiali del *Fragmentorum liber*. Antico, trobadorico e addirittura alla siciliana (con mediazione guittoniana e dantesca), è il modulo dell'immagine mentale dipinta nel cuore dell'amante (vv. 5-6), che affa-

bula intorno. Stilnovistica è la «guerra de' sospiri» (v. 2), proveniente dalla «battaglia di sospiri» di Guido Guinizzelli (forse con la mediazione di Cino, *Quando potrò*, nota al v. 5), che nel sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana* presumibilmente fornisce anche la griglia di rime *sospiri*, *desiri*, (*empi*) *martiri*, impiegata in situazioni cruciali amorose sia dal Cavalcanti («Se Mercé fosse amica a' miei disiri...»), sia da Dante («Francesca, i tuoi martiri...», *Inf.* V 116), sia da Petrarca medesimo nel vestibolo del *Canzoniere* (XII, terzine; XVII, quartine).

Secondo la 'trama' biografica disegnata dal Foresti nelle *Seconde lagrime*, per altro non in contrasto con i fatti stilistici e le arguzie del montaggio di questa sezione del *Canzoniere*, il sonetto sarebbe riferibile «all'inverno del 1339-1340» (pp. 32-33).

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come LXXXVII e poi XCIX.

1. *Io son ... sí vinto*: prostrato; *Inf.* III 33: «e che gent'è che par nel duol sí vinta?» Raccordo interno con gli *incipit* similari «Io son già stanco...», LXXIV (sonetto di chiusura delle tre canzoni degli occhi, LXXI-LXXIII) e «Io son sí stanco...», LXXXI (rilancio del tema in tonalità sacra, nonché inizio dei motivi conduttori della sequenza che muove dalla sestina LXXX), essendo «vinto et stanco» (CCXXVIII 4) una dittologia in campo semantico uniforme, come nell'*incipit* ciniano «Vinta e lassa era l'anima mia». *de l'aspectar*: dall'attesa, dalla «speme ... lunga a venir troppo» (LXXXVIII 1), dalla «fede ... nemica» (XCV 13), cfr. LVII 1-3.

2. *lunga guerra*: la metaforica infinita «lunga guerra» dei *Fragmenta* (cfr. nota a CCCXLVII 12, XXVI 8, CVII 2, CXXVII 103, CCCXLVII 12), qui in giuntura stilnovistica.

3. *ch'i' aggio in odio*: altro richiamo ad altro elemento della sequenza sul tema della stanchezza, «ma d'odiar me medesmo giunto a riva, | et del continuo lagrimar so' stancho» (LXXXII 3-4; LXXXVI 1). *speme ... desiri*: costanti *fluctuationes* (positive) del Libro, volte al futuro, cfr. CLXXXI 14, nota a CLXXXIX 8, CCLXIV 58, CCLXVII 12, CCXC 5.

4. *laccio*: o *nodo*, lemmi fissi della prigionia di Amore; nota a LV 15, LIX 4, CXXXIV 6, CXCVI 13, CXCVII 9, CCLXX 61. *ond'è ... avinto*: dal quale il mio cuore è avvinto, legato. Rima ricca con *vinto*.

5. *Ma 'l bel viso*: corrispondenza anche di contenuto con l'inizio della seconda quartina di XCV, «Ma voi, occhi beati...»; con l'immagine che segue è da richiamare la canzone *Ne la stagion*: «Misero me, che volli | quando primier sí fiso | gli tenni [gli occhi] nel bel viso | per iscolpirlo imaginando in parte | onde mai ... | mosso sarà» (L 63-68). *depinto*: la vecchia immagine risalente al Notaio (cfr. nota a L 66-68, CXXV 34-35) ha vivace risonanza nelle rime dell'Alighieri guittoneggiante: «sarebbe quella ch'è nel mio cor penta?» (*Voi, donne*, 3), «per man d'Amor là entro pinta sete» (*La dispietata mente*, 22); «M'Amor l'à sí a punto | nella mia mente pinta, | ch'i' la mi veg[g]io pinta | nel cor...» (*Detto d'Amore*, 256-59); cosí Cino da Pistoia, *Quando potrò*, 13-18: «Increscati di me, signor possente | ... | de la battaglia de' sospir' [cfr. v. 2] ch'io porto. | Increscati la guerra della mente, | là dove tu dipingi | quel che rimira l'intelletto accorto». La frattura sintattica *depinto* | *porto nel petto* (allitterante) è raddoppiata dall'*enjambement* di *Ma 'l bel viso ...* | *mi sforza* attraverso tutta la quartina.

6. *porto*: ho; *porto nel petto* è variante interna di *nel cor ... chiudo* del sonetto che precede (XCV 2). *et veggio ... miri*: e che vedo dovunque io guardi (*veggio* è correlato a *porto*, ma con soluzione ellittica, giustapposta). Tema anche dan-

tesco: «sí bella mi luce | quando la miro, ch'io la veggio in petra, | e po' in ogni altro ov'io volga mia luce» (*Amor, tu vedi ben*, 40-42); la stessa *reductio ad unum* della canzone *In quella parte*, CXXVII 12-14: «Dico che, perch'io miri | mille cose diverse attento et fiso, | sol una donna veggio, e 'l suo bel viso», con l'ossessione visiva comune alla canzone di nostalgia CXXIX 28-29: «talor m'arresto, et pur nel primo sasso | disegno co la mente il suo bel viso».

7. *mi sforza*: fa forza su di me. In parallelo: «a dir mi sforza quell'accesa voglia | che m'à sforzato a sospirar mai sempre» (LXXIII 2-3), «Però ch'Amor mi sforza | ... | parlo in rime aspre...» (CXXV 14-16); in tutti questi luoghi la costrizione di Amore si traduce in *dire*, in rime, in parole e lacrime, come nell'*incipit* del Guinizzelli «Donna, l'amor mi sforza | ch'eo vi deggia contare...». *primi ... martiri*: «nei tormenti sí fieri quali furono da prima, rinnovellandogli d'anno in anno» (Gesualdo), insomma i crudeli *martiri* dell'inguaribile piaga provocata dal «primo strale» (XCVII 1-4), speculari alle frecce «velenose et empie» di Amore (LXXXIII 8), «amare et empie» (CCX 12).

8. *pur*: ancora, in funzionale allitterazione con *primi empii*, quasi strappo ad inizio di verso. *son ... risospinto*: lo stesso verbo per la medesima situazione in *Cercato ò sempre* CCLIX 9-10, «Ma mia fortuna ... | mi risospigne al loco». Rima ricca con *depinto*.

9. *errai*: anticipa il messaggio di *peccò*, v. 14. *l'antica strada*: «prima che Amor gli ponesse il giogo di servitute» (Gesualdo), prima del «colpo mortal» (II 7) che segna la fine dell'antica giovanile libertà. Segue altro superbo *enjambement*, «strada | di libertà», con rinvio al «camin de libertade» di XXIX 5.

10. *libertà*: parola-motivo in posizione marcata ad inizio di verso, che fa ponte con l'*incipit* del sonetto che segue (XCVII). *precisa*: tagliata davanti, quasi sotto i piedi, interrotta, come la *via* del sonetto *I begli occhi* (cfr. nota a LXXV 5), qui con raddoppio parasinonimico che anticipa la dittologia aggettivale, di contenuto contrario, *libera et sciolta*.

11. *ché mal ... agrada*: perché per proprio male e danno si va dietro a ciò che piace agli occhi; la formula in rima *agli occhi agrada* è tradotta subito dopo (XCIX 7) con *agli occhi piace*, sempre a fin di verso e con lo stesso messaggio. Lo stesso sintagma iniziale di verso «*ché mal* per noi quella beltà si vide» nel sonetto *Che fai?* (cfr. nota a CCLXXIII 13). Altra rima ricca con *strada*.

12. *corse*: *mise en relief* del verbo (soggetto *anima*, v. 14) come *variatio* di *errai*, v. 9. In parallelo: «corro sempre al mio male» (CXXXV 40), su *Prov* I 16. *mal*: pone forte clausola al primo emistichio settenario, ripetendo equivocamente il *mal* del verso precedente, nonché la vocale tonica di *libertà* e della rima C. *libera et sciolta*: libera da ogni freno e sciolta da ogni laccio o catena (v. 4). Dittologia da sestina (CCXIV 34), ma anche sottile richiamo alla situazione iniziale dell'innamoramento: «et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta» (VI 3). Binomio aggettivale classico, sallustiano (*Cat.* VI 1), *liberum et solutum*, impiegato anche in prosa: «necdum quidem securus sum, nec prius ero quam te solutum ac liberum, illis effractis abiectisque, videro» (inizio del terzo libro del *Secretum*, p. 130; cfr. *Fam.* III 4, 4). Nella consecuzione *libera-libertà* una ripetizione ossessiva di collegamento tra le terzine.

13. *a posta d'altrui*: ad arbitrio, a piacimento di altri. *conven*: è necessario, cfr. nota a LXVI 3, ecc.

14. *peccò sol una volta*: «Pone per similitudine il cadimento del primo uomo e de' successori, seguendo l'opinione di coloro che intendono che Adam peccasse di libera volontà la prima volta, ma poi egli e i successori di forza» (Castelvetro); cfr. *Secr.* I (p. 38); Properzio, *El.* III XVI 9: «Peccaram semel».

XCVII

Ahi bella libertà, come tu m'ài,
partendoti da me, mostrato quale
era 'l mio stato, quando il primo strale
fece la piagha ond'io non guerrò mai!

Gli occhi invaghiro allor sí de' lor guai,
che 'l fren de la ragione ivi non vale,
perch'ànno a schifo ogni opera mortale:
lasso, cosí da prima gli avezzai!

Né mi lece ascoltar chi non ragiona
de la mia morte; et solo del suo nome
vo empiendo l'aere, che sí dolce sona.

Amor in altra parte non mi sprona,
né i pie' sanno altra via, né le man' come
lodar si possa in carte altra persona.

Sonetto che conclude e scioglie in un sospiro il tema delle terzine del sonetto che precede, nonché dell'intera serie che muove dalla sestina LXXX: «Ahi bella libertà...» Come in XCVI la libertà non è quella cercata nella fuga, sia pure letteraria (l'opera in «lettre d'oro», l'«altro lavoro» del sonetto XCIII), ma quella prima giovanile libertà infranta da Amore quando «ti ruppi al cor tanta durezza» (XCIII 11), quando sciolse i «pensier' gelati» del non-amante (XXIII 24-26). Formalmente il tempo della libertà perduta è scandito da *allor*, che ad attacco della seconda quartina, alla scadenza del primo emistichio settenario (v. 5), rintocca lo stesso *Allor* posato in anafora all'inizio delle terzine di XCVI. Analiticamente, petrarchescamente, è chiamata in causa tutta la fisicità che ha consentito all'anima di peccare «sol una volta» (XCVI 14): occhi, orecchi, lingua, piedi, mani, nello stile lene-elegiaco del sonetto *Io son già stanco* (LXXIV). La non-volontà degli organi a seguire il «fren de la ragione» (v. 6) è per altro rallentata in figure litotiche negative («non vale ... Né mi lece ascoltar ... non mi sprona ... né i pie' sanno altra via, né le man' come...»), alle quali si sottrae in positivo soltanto l'evocazione fonosimbolica del nome dell'amata, sotto altra forma di sospiro: «del suo nome | vo empiendo l'aere...», cosí come apofatica, in negativo, è la descrizione di quello «spirto celeste» («Non era l'andar suo cosa mortale...», XC 9), qui dato per causa della monomania dell'amante, che in questa sezione nodale del *Canzoniere*, identificando il passato con il futuro, riconosce il suo destino di poeta lirico (cfr. introduzione a XCIII e a XCVI).

Sonetto su quattro rime, alterne nelle quartine e speculari nelle terzine, se-

condo lo schema ABBA ABBA, CDC CDC (cfr. V), su due sole vocali toniche, *á* (quartine) e *ó* (terzine).

1. *Ahi bella libertà*: lamento che conclude idealmente le terzine del sonetto che precede (XCVI). L'aggettivo *bella* dà contenuto all'evasivo *quale* del v. 2: bello è lo stato di libertà nel quale il poeta-amante è sorpreso da Amore (cfr. II), una bella libertà senza nozione di prigionia, cfr. XXIII 5-6, 21-29. La parola-tema *libertà* è alla clausola interna al primo emistichio settenario, come in XCVI 10 è al quinario; *pulchra* è la libertà in Virgilio, *Aen.* VI 821 (Daniello). *m'ài*: pone rima franta con *mai*.

2. *partendoti*: allontanandoti, cfr. XCI 2, XCII 11.

3. *il primo strale*: la prima freccia di Amore (LXXXVI 1-2), che si identifica con il «colpo de' vostr'occhi» (LXXXVII 5, con *piaga* ugualmente eterna), cfr. III, LXXVI 1-2, XCV 5-6; *Purg.* XXXI 55-56: «Ben ti dovevi, per lo primo strale | de le cose fallaci, levar suso».

4. *la piagha ... non guerrò mai*: la ferita dalla quale mai guarirò. Rinvio interno alla conclusione del sonetto XC 14: «piagha per allentar d'arco non sana»; in parallelo: «et con l'arco ... | fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui» (CLXXIV 6-7); Sordello, *Si co·l malaus*, 7: «ar ai tal mal dun jamais non garai» (Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 177); *guerrò* è forma sincopata di *guerirò* per *guarirò*.

5. *Gli occhi*: introducono il tema del seguire «ciò ch'agli occhi agrada» di XCVI 11. *invaghiro*: s'invaghirono. *de' lor guai*: del loro pianto, della causa del loro *male* (XCVI 12), cfr. «gli occhi ... di sempre pianger vaghi» della canzone *Si è debile il filo*, XXXVII 63.

6. *'l fren de la ragione*: il *frenum rationis* (*Fam.* VIII 7, 10), inabile a contrastare le pulsioni; in parallelo: «che 'l fren de la ragion Amor non prezza» (CXLI 7); VI 9, XCVIII 2. *ivi*: in loro (occhi), a loro. *non vale*: il freno della ragione non vale ad arrestarli, come nella metafora del cavallo indomito del sonetto VI 7: «né mi vale spronarlo, o dargli volta...» nonché nella metafora del destriere nel sonetto che segue, XCVIII 1-2. La calcata allitterazione *ivi ... vale* è centrale nella quartina (*invaghiro ... avezzai*).

7. *ànno a schifo*: schivano, rifuggono, come in CCXCI 11. *opera mortale*: ciò che è creato in terra (ma «Costei per fermo nacque in paradiso», CXXVI 55), con richiamo interno a «Non era l'andar suo *cosa mortale*, | ma d'angelica forma» (cfr. nota a XC 9-11).

8. *lasso*: altro lamento, corrispondente a *Ahi* incipitario; cfr. XCV 12. *da prima*: da quando per la prima volta gli occhi videro quello «spirto celeste», quel «vivo sole» (XC 12-13). *gli avezzai*: ho abituato gli occhi a sollevarsi alle *res immortales*. Luogo parallelo: «et ò sí avezza | la mente a contemplar sola costei, | ch'altro non vede, et ciò che non è lei | già per antica usanza odia et disprezza» (CXVI 5-8).

9. *Né mi lece*: e non mi è possibile. *ragiona*: parla; cfr. XXXV 14, ecc.; segue *enjambement* di rallentamento, che si somma alle interruzioni sintattiche iniziali, vv. 1-2, 2-3; poi ancora vv. 10-11 e 13-14.

10. *de la mia morte*: l'effetto per la causa, come «de' lor guai», v. 5 (qui l'assolutezza dell'effetto del «primo strale» è in figura di litote). *suo nome*: allusivamente contenuto in *l'aere-l'aura-Laura* del verso seguente.

11. *vo empiendo*: in parallelo alle carte «ch'i' vo empiendo di voi» (LXXIV 13), con la solita perifrasi mediale-affettiva dell'antico italiano, cfr. nota a XVI 12, XXII 12, XXIII 93, XXX 29, XXXV 2, ecc. *l'aere*: evocazione fonosimbolica del *nome* dell'amata, cfr. XV 3, LII 6. *che sí dolce sona*: che risuona co-

sí dolcemente. Il verbo va riferito a *nome*, come dimostra il luogo parallelo 'in morte' del *planctus* CCLXVIII 49-50: «'l suo chiaro nome, | che sona nel mio cor sí dolcemente», forse col ricordo di «Lo suo parlar sí dolcemente sona» della canzone dantesca del *Convivio* III, cantata da Casella: «"*Amor che ne la mente mi ragiona*" | cominciò elli allor sí dolcemente, | che la dolcezza ancor dentro mi suona» (*Purg.* II 112-14; *Par.* XXIII 97: «Qualunque melodia piú dolce suona»). L'allontanamento di *nome* dal verbo, funzionale all'estraniamento del personaggio-poeta, con figura in tutto petrarchesca complicata per giunta dalla sospensione sintattica dei vv. 10-11, disturbava leggermente il Castelvetro: «Il qual nome suona sí dolce, ma il soggetto è acerbo. Si può ancora intendere dell'aere, che per eco suona dolce».

12. *Amor in altra parte ... mi sprona*: verso similare è l'*incipit* della canzone «In quella parte dove Amor mi sprona» (CXXVII), con l'invio di altre *carte* ed altre *rime*; similmente «Amor mi sprona...», CLXXVIII 1.

13. *né i pie' sanno altra via*: gli stessi piedi che «non son fiaccati et lassi | a seguir l'orme vostre» del sonetto *Io son già stanco* (LXXIV 9-10), qui richiamato anche per l'invocazione del *nome*, per le *carte* indirizzate all'unica destinataria, nonché per lo stesso sintagma *vo empiendo* (v. 11, LXXIV 13). In altro testo dell'Aura anche le orecchie «udir altro non sanno, | senza l'oneste sue dolci parole» (CCXLVI 13-14).

14. *carte*: i mille fogli della scrittura e della 'lode' di madonna, XLIII 11, LXI 12, LXXII 78, LXXIV 12, CIV 5; si veda anche «la ritrasse in carte» nel primo sonetto per il ritratto di Simone (LXXVII 7), carte figurative ma sempre di lode. *persona*: rima ricca con *sona*.

Orso, al vostro destrier si pò ben porre
un fren, che di suo corso indietro il volga;
ma 'l cor chi legherà, che non si sciolga,
se brama honore, e 'l suo contrario abhorre?

Non sospirate: a lui non si pò tôrre
suo pregio, perch'a voi l'andar si tolga;
ché, come fama publica divolga,
egli è già là, ché null'altro il precorre.

Basti che si ritrove in mezzo 'l campo
al destinato dí, sotto quell'arme
che gli dà il tempo, amor, vertute e 'l sangue,

gridando: D'un gentil desire avampo
col signor mio, che non pò seguitarme,
et del non esser qui si strugge et langue.

Secondo sonetto con apostrofe ad Orso dell'Anguillara, dopo il lontano *Orso, e' ~~non furon~~ mai fiumi né stagni* (XXXVIII), nella serie indirizzata all'amico-poeta che include su base indiziaria anche i sonetti XXVII e LXVIII. Parole come *destriere* (francesismo indicante il cavallo da battaglia portato in campo con la mano destra dal cavaliere), *campo* e *arme*, hanno indotto i commentatori ad immaginare un qualsivoglia combattimento dei Colonna, suoi congiunti, oppure una giostra o torneo, che Orso in qualche modo non ha potuto raggiungere. Non meno fantasiosa l'ipotesi dello Zingarelli, che pensa all'appuntamento, per altro non mancato, dell'8 aprile 1341, giorno della coronazione poetica in Campidoglio, per la quale il senatore dell'Anguillara rischia di non arrivare a tempo (cosí in *Epyst.* II 1 a Giovanni Barrili). In realtà Petrarca, come nei sonetti *Orso, e' non furon* (XXXVIII) e *L'aspetto sacro de la terra vostra* (LXVIII), parla ancora con il facondissimo amico, suo e delle Muse, di ostacoli e impedimenti mentali, di giostre di pensieri, di conflitti dell'anima. Anche qui, la storia del cuore che focosamente giunge là dove non può giungere il suo contenitore corporeo è un'affascinante metafora della disparità tra desiderio e il suo diametrale «impedimento», tra libertà e legame, tra la parte dell'Io pronta al balzo e quella quasi in catene: una variante del tema della prigionia che fa da sottile commento in forma epistolare all'adiacente sonetto *Ahi bella libertà* (XCVII), con spregiudicato montaggio di testi non omogenei, stante che questo sonetto sarà da ricondurre al quaderno del viaggio italiano, probabilmente Capranica, febbraio 1337 (cfr. introduzione a LXVIII; Foresti, *Aneddoti*, p. 48).

La velocità stilistica del testo, pari all'empito del mirabile destriere che corre libero e sciolto e non conosce «altra via» (XCVII 13), esaltata dall'accumulazione di monosillabi («egli è già là»), dalla fusione sintattica delle terzine («Basti che si ritrove ... | gridando...»), dalla stessa energia di alcune uniche parole in rima (*abhorre, precorre*, con tutta la rima A a rintocco del nome di Orso), è all'inizio quasi frenata dal tutto significante *enjambement* esordiale, «al vostro destrier si pò ben porre | un fren...», come sintomo formale d'una discordanza che attraversa tutti i testi destinati a Orso, segretario antico e raddoppio del poeta che scrive.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE; assonanza imperfetta delle quartine, *-orre, -olga*, e delle terzine, *-ampo, -arme*, perfetta in DE, *-arme, -angue*; variante forte, biconsonantica, di XCVII (*á* nelle quartine, *ó* nelle terzine).

1-2. *pò ... porre*: soluzione allitterante che estende in fin di verso l'*Orso* iniziale. *un fren*: parola-motivo implicata col sonetto che precede (XCVII 6), anche lí entro una rimandata metafora del cavallo (XCVII 12). In parallelo, sempre all'interno d'una scissione tra anima e corpo: «Chi pon freno a li amanti, o dà lor legge?», CCXXII 9. *corso*: lemma che echeggia il nome di *Orso* incipitario, dando una rima interna alla scadenza del primo emistichio settenario, con ulteriore ripercussione in *cor*, v. 3 (*corso* sovrappone dunque il fonetismo di *cor* e di *Orso*); similmente nel primo sonetto con apostrofe al senatore dell'Anguillara l'avverbio *Or* fa eco a *Orso* dell'*incipit*, per cui nota a XXXVIII 8. *indietro il volga*: la stessa clausola interna (primo emistichio settenario) in LXXXVI 11, «non è chi 'ndietro volga, o chi l'*affreni*».

3. *(i)l cor*: oggetto prolettico. *che*: cosí che. *sciolga*: verbo implicato con *sciolta* di XCVI 12.

4. *brama ... abhorre*: due verbi forti di contenuto contrario ai due capi del verso, riuniti da allitterazione a dispetto della collocazione chiastica dei sostantivi; *honore* ripercuote *cor* alla clausola del quinario interno, assonanzante con la rima A (*-orre*).

5. *a lui*: al cuore. *non si pò*: ripete al negativo il *si pò* del v. 1, con anticipo grammaticale del rovesciamento della situazione quale si palesa al v. 6: *lui* = *cor*, vv. 2-3, *voi* = *destrier*, vv. 1-2.

6. *suo pregio*: l'onore che merita. *perch(é)*: per quanto; XLIX 1. *l'andar*: corrisponde al *corso* del cavallo. *si tolga*: sia impedito; *adnominatio* in verticale con *tôrre*.

7. *divolga*: divulga; rima ricca con *volga*. La *fama publica*, ciò che universalmente si dice, corrisponde al *publico grido* di *Tr. Pud.* 12.

8. *là*: il terzo energico monosillabo del verso echeggia, alla clausola interna del quinario, il verbo *legherà* della prima quartina (v. 3), cosí come *precorre* in punta di verso pone un gioco etimologico con *corso* (v. 2) a chiusura della seconda. *null'altro il precorre*: nessun altro gli corre davanti, essendo il cuore «già là». Sottile implicazione con XCVI 12, «allor corse al suo mal libera et sciolta».

9. *Basti che si ritrove*: è sufficiente che il cuore si ritrovi in campo (*loci similes* in CCVII 92-93, CCXXI 2-3, CCXXVI 8, CCCXXV 33), con *basti* di richiamo a XCV 11.

10. *al destinato dí*: il giorno stabilito; LXXXVII 4. *sotto quell'arme*: armato di quelle armi (metaforiche) che sono la gioventú, l'amore, il valore e la nobiltà, nominati nel verso che segue.

11. *gli dà*: verbo al singolare con piú soggetti, nota a LVII 7, ecc. (altra eco

fonica interna a *già là* del v. 8, ripercossa poi da «*grida*ndo», v. 12). *il tempo*: il «dolce tempo de la prima etade» (XXIII 1).

12-13. *gridando*: gerundio modale, lo stesso dell'altro sonetto ad Orso *L'aspetto sacro* (LXVIII 3, nota a XV 4); è sempre il cuore che grida, quando «si ritrove in mezzo 'l campo». *d'un gentil ... signor mio*: ardo [cfr. LXXXVIII 10] di quella stessa nobile fiamma della quale arde il «signor mio»; *col* stabilisce la sincronia e l'identificazione del *cor* con la persona che lo contiene. *che ... seguitarme*: che non mi può star dietro. Ancora *non pò* fa eco a *si pò* e a *non si pò* (vv. 1 e 5) in questo gioco di pulsioni.

14. *si strugge et langue*: si consuma nella sofferenza di non essere qui; cfr. XXXIX 10.

XCIX

Poi che voi et io piú volte abbiam provato
come 'l nostro sperar torna fallace,
dietro a quel sommo ben che mai non spiace
levate il core a piú felice stato.

Questa vita terrena è quasi un prato,
che 'l serpente tra ' fiori et l'erba giace;
et s'alcuna sua vista agli occhi piace,
è per lassar piú l'animo invescato.

Voi dunque, se cercate aver la mente
anzi l'extremo dí queta già mai,
seguite i pochi, et non la volgar gente.

Ben si può dire a me: Frate, tu vai
mostrando altrui la via, dove sovente
fosti smarrito, et or se' piú che mai.

Altro sonetto epistolare, collocato in una piccola serie secondo le tipiche aggregazioni petrarchesche (VII-X, XXIV-XXVII), annuncio del dittico CIII-CIV, nonché sintomo di apparenti divagazioni a ridosso di *Cesare, poi* (CII). Il testo è indirizzato a una persona cara, un *voi* che di per sé esclude il fratello Gherardo (cfr. introduzione a XCI) evocato dal Cesareo (*Poesie volgari*, pp. 72-73). Cochin e Foresti candidano fra' Giovanni Colonna, destinatario di molte lettere *Familiari* (II 5-8, III 13, VI 2-4). L'ipotesi è suggestiva per la comunanza di immagini tra versi e prosa, a condizione di non scindere Giovanni in due persone: un frate Giovanni Colonna di Gallicano, nipote di Landolfo Colonna canonico di Chartres, erudito domenicano già predicatore generale dell'Ordine nel 1324, raffinata guida della città santa nella visita del 1337 (*Fam.* VI 2), l'unico documentabile (Forte, Billanovich), e un «fantomatico Giovanni Colonna di S. Vito, signore di Genzano» (Santagata, *I Colonna*, p. 18), tardivamente monacato in vecchiaia verso il 1337. Quest'ultimo consentiva al Cochin e al Foresti di vedere il testo come un «mistico ammonimento» ad uno che si apprestava a cambiare *status* e ad abbandonare la *vanitas* di questo mondo. In realtà il sonetto non tiene l'ipotesi (i *pochi* sarebbero cosí quelli che si fanno monaci?). Scritto scioltamente da un *io* che predica bene e razzola male e che non sarebbe in condizione di dar consigli (vv. 12-14, cfr. *Fam.* II 8, 10), il testo è solo una ricetta comportamentale a un *voi* inquieto dentro scelte già fatte, come colui che scrive, non necessariamente per le stesse ragioni: il *voi* e l'*io* a contatto nel primo verso sono infatti poi separati all'inizio delle due terzine, «Voi dunque ... | Ben si può dire

a me...» Gli stessi passi delle *Familiares* chiamati in causa dal Cochin, chiariscono che fallace speranza (v. 2), ansia e ambigua aspettazione non sono peculiari degli amanti, ma anche di chi desidera tornare in patria, morire a Roma ed essere seppellito dalle mani della propria gente (*Fam.* II 7, 10 sgg.), e che il «felice stato» elargito dal «sommo ben» (vv. 3-4) sta sotto la forza della ragione e della *sapientia* dei «pochi»: «Abduc igitur omnem spem, omne desiderium averte ab his fallacibus bonis; incipe unum solum et verum et summum bonum optare...» (*Fam.* II 7, 14). Cadendo la candidatura del falso Giovanni Colonna di S. Vito, cade anche l'indicazione «Avignone 1336» proposta dal Foresti; il sonetto sarà di un qualsiasi momento piú tardo, forse dopo il viaggio a Roma del 1337 (da Valchiusa è *Fam.* VI 3) e sotto l'insegna ideale del quattordicesimo anno di sospiri (cfr. LXXIX e CI-CII).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come XCVI e CII.

BIBLIOGRAFIA: Cochin, *Chronologie*, pp. 76-80; Foresti, *Un mistico ammonimento a Giovanni Colonna* [1918], in *Aneddoti*, pp. 40-49.

1. *voi et io*: separazione sottolineata all'inizio delle due terzine mediante *Voi* e *a me*, vv. 9 e 12. Per Santagata il *voi* escluderebbe anche l'amico frate Giovanni. *provato*: sperimentato di persona.

2. *sperar ... fallace*: speranza che riesce vana; tema sapienziale della *vana spes* con variante della tipica cadenza petrarchesca «veramente fallace è la speranza» (CCXCIV 14), per cui cfr. note a XXI 6, XXXII 4, LXXX 2. La stessa ricetta, similmente formulata, non a un amico ma a se stesso, nel sonetto CCLXXIII 10-12: «non seguir piú penser vago, fallace, | ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide. | Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace...».

3. *dietro a ... spiace*: sulle tracce di quel vero e sommo bene che mai non viene meno; lo stesso messaggio di XIII 9-10: «Da lei ti vèn l'amoroso pensero, | che mentre 'l segui al sommo ben t'invia». L'avverbio *mai* è contrapposto a «piú volte» della speranza delusa.

4. *levate*: sollevate. *Loci paralleli*: «pregando ch'a levar l'alma non tarde» (CCLXXXV 13); «pur d'alzar l'alma a quel celeste regno | è il mio consiglio, et di spronare il core», in altro sonetto epistolare (CCXLIV 12-13). *felice stato*: la stessa condizione di beatitudine, di *plenitudo* sentimentale, evocata nella ballata dispersa (incompiuta) degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 13*r*; Solerti, IV): «Felice stato aver giusto signore, | ove 'l ben s'ama et piú là non s'aspira, | ove 'n pace respira | il cor...», per cui cfr. Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 48-51.

5. *vita ... quasi un prato*: immagine scritturale; nel Libro della Sapienza gli empi, tediati dalla vita breve, cantano la lode dei beni transeunti: «Venite ergo ... coronemus nos rosis antequam marcescant, nullum pratum sit quod non pertranseat luxuria nostra» (*Sap* II 6-8); cfr. nota a CCCXXXVIII 11, introduzione a XLV.

6. *che*: in che, dove. *'l serpente tra ' fiori ... giace*: ricordo di Virgilio delle *Bucoliche*, «latet anguis in herba» (*Ecl.* III 93; Vellutello); il sintagma petrarchesco «tra ' fiori et l'erba» (nota a LXX 9) ridonda su Virgilio e si collega alle «erbe verdi» similmente insidiose del madrigale LIV; cosí nella canzone delle Visioni: «Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba | pensosa ir sí leggiadra et bella donna, | ... | punta poi nel tallon d'un picciol angue, | come fior colto langue...» (CCCXXIII 61-70); «so come sta tra' fiori ascoso l'angue» (*Tr. Cup.* III 157), probabilmente con filtro della citazione dantesca di *Inf.* VII 84, «che è occulto come in erba l'angue», con la stessa rima franta di *l'angue* con *langue*, come nei *Trionfi*, cfr. *Purg.* VIII 100; *Sen.* XI 11.

7. *sua vista*: l'apparenza del *prato* della vita terrena. *agli occhi piace*: clausola a fin di verso che richiama in variazione «agli occhi agrada» di XCVI 11, con lo stesso tema («Gli occhi adunque non guardano se non il dilettevole di fuori», Castelvetro). Rima derivativa con *spiace*.

8. *è per lassar ... invescato*: questo è fatto per lasciare piú l'animo preso al vischio della dilettazione; cfr. *Fam.* II 7, 9 a frate Giovanni: «Sic dices, si cor tuum rebus mundanis adhuc visco consuete delectanionis inheret», con la consueta metafora del vischio degli uccellatori, cara a Petrarca in prosa («nullo iam laqueo tentus sed visco consuetudinis pessime delinitus...», *Fam.* X 3, 26, ecc.) e in verso (nota a XXXIV 8; LXXXIII 6, ecc., e in particolare CCLXX 58, con variante 'in morte' del pericolo nascosto, o nell'erba o nei capelli). Il verbo *lassar*, alla clausola interna dell'endecasillabo *a minore*, echeggia *sperar* del v. 2, sempre in cadenza interna dell'endecasillabo *a maiore*.

9. *la mente*: variante di *core*, v. 4.

10. *anzi l'extremo dí*: come in LXXX 15; «Qual fortuna o destino | anzi l'ultimo dí qua giú ti mena?», *Inf.* XV 46-47 (Carducci). *queta*: serena, immersa nell'*otium* filosofico dei sapienti distaccati dal tumulto delle passioni. Cosí nell'intestazione della lettera *Fam.* II 7 a frate Giovanni «Ad eundem, expectationes anxias amputandas ut tranquille vivatur». *già mai*: una qualche volta, da riferire a «se cercate aver».

11. *i pochi*: quelli che levano il cuore «a piú felice stato», v. 4; «Voialtri pochi che drizzaste il collo | per tempo al pan de li angeli...», *Par.* II 10-11 (Vellutello); richiamo interno ai «Pochi compagni ... per l'altra via» evocati sulla soglia del Libro (nota a VII 12), nonché ai «rari amici» della bella Sapienza (CXIX 58). *la volgar gente*: la «turba» con l'«animo invescato», come in VII 11-12, sempre in opposizione a *Pochi* («Pochi compagni avrai per l'altra via»); cfr. *Fam.* X 5, 6-8: «Videmus alios voluptatibus deditos, que ingens et inextimabilis turba est ... *Multos* actuose vite studiis intentos cernimus, opes honores potentiamque sectantes ... *Paucos* quidem sapientie et contemplationi deditos audimus sepius quam videmus...» Tema di Seneca per le terzine, per cui si citano le lettere a Lucilio VII e XXIX e in particolare VIII 3 (Ponte, Dotti, Santagata): «Rectum iter, quod sero cognovi et lassus errando, aliis monstro. Clamo: "vitate quaecumque vulgo placent, quae casus adtribuit..."».

12-13. *Ben*: a buon diritto. *Frate*: fratello, con relitto nominativale anche dantesco (*Purg.* XXIII 97), *Tr. Cup.* III 7; arcaismo d'intonazione cristiana, come dimostra il ricordo anche verbale delle similitudini della predica evangelica: «Numquid potest caecus caecum ducere? ... Quid autem vides festucam in oculo fratris tui, trabem autem quae in oculo tuo est non consideras? Aut quomodo *potes dicere fratri tuo: Frater*, sine eiiciam festucam de oculo tuo...» (*Lc* VI 39-42, *Mt* VII 3-5). *tu vai | mostrando*: mostri, con la consueta perifrasi mediale, interrotta da *enjambement*; cfr. CCLXXIII 3-4, LXXIII 76-7, e nota a XVI 12. *via*: termine centrale dell'allitterazione di chiusura, *vai ... via, dove sovente*.

14. *fosti smarrito*: ti trovasti nella condizione di smarrito (*infectum*). *se'*: sei smarrito. *mai*: rima identica, con variazione nel sintagma, con (*già*) *mai*, a ricordo di *mai* della prima quartina, v. 3.

Quella fenestra ove l'un sol si vede,
quando a lui piace, et l'altro in su la nona;
et quella dove l'aere freddo suona
ne' brevi giorni, quando borrea 'l fiede;

e 'l sasso, ove a' gran dí pensosa siede
madonna, et sola seco si ragiona,
con quanti luoghi sua bella persona
coprí mai d'ombra, o disegnò col piede;

e 'l fiero passo ove m'agiunse Amore;
e·lla nova stagion che d'anno in anno
mi rinfresca in quel dí l'antiche piaghe;

e 'l volto, et le parole che mi stanno
altamente confitte in mezzo 'l core,
fanno le luci mie di pianger vaghe.

Il luogo della memoria dove costantemente torna il poeta-amante è qui evocato in una successione d'indicazioni temporali: l'ora del giorno (il sole «in su la nona»), l'inverno, l'estate, la primavera, alternate in disordine in uno spazio visivo fedele a se stesso, dove si riconosce la valle della Sorgue in Valchiusa, «'l sasso, ove a' gran dí pensosa siede | madonna...» «Quella fenestra» toccata dal sole (dai due soli nello sdoppiamento metaforico del sistema) e quell'altra battuta dal vento del Nord saranno *anche* le finestre d'una dimora del luogo privilegiato, come la finestra della Riva degli Schiavoni nella canzone delle Visioni (cfr. introduzione a CCCXXIII), ma sono insieme uno sguardo orientato non percettivo di 'occhi invisibili' (Agostino, *Conf.* X XXXIV 52), che isola con obliqua figurazione i veri ingredienti d'un paesaggio interiore, sincronicamente percorso da presenze e da assenze. La presenza dà soluzioni stilistiche marcate: la *fenestra* dei due soli, il «sasso, ove ... siede», il «fiero passo ove m'agiunse Amore», il «volto, et le parole», sempre ad inizio dei quattro piedi del sonetto; l'assenza è poco o tenuamente marcata in figure diminuite e rimosse: la finestra fredda dove il sole non passa mai, l'«ombra» della persona, l'orma del piede. Nelle *Ricordanze* Leopardi riprenderà «*quella finestra*, | ond'eri usata favellarmi», dando corpo poetico all'immaginazione dei commentatori petrarcheschi; ma anche lui parla d'un ritorno a uno spazio dell'anima con ingredienti ambivalenti («Mi sedetti colà su una fontana | *pensoso*...»), segnato dal tempo («Viene il vento recando il suon dell'ora...»), dove la parola-motivo «finestra» (prima arcaicamente *fenestra*) è quella di chi guarda come di chi è guardato: «Vaghe stelle del-

l'Orsa, io non credea | tornare ancor per uso a contemplarvi | ... | e ragionar con voi dalle finestre | ... | al chiaror delle nevi, intorno a queste | ampie finestre sibilando il vento...».

Questo sonetto (un'unica fluida frase con *mise en relief* degli elementi portanti del cuore, tutti posati all'inizio delle quartine e delle terzine: «Quella fenestra ... e 'l sasso ... e 'l fiero passo ... e 'l volto, et le parole...», con incremento sillabico finale e verbo principale dilazionato nell'ultimo verso) è sulle stesse rime (con alcune parole in rima) del sonetto *Lasso, ben so* che segue nei *Fragmenta*, e sembra anch'esso un testo d'anniversario, dominato da un sentimento analitico del tempo che precipita: «So come i dí, come i momenti et l'ore | ne portan gli anni... (CI 9-10, cfr. CIX, con *incipit* di richiamo, *Lasso, quante fiate...*).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come quello che segue.

BIBLIOGRAFIA: Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 10-12.

1. *Quella fenestra ... vede*: sintomo d'un luogo della memoria segnato dalla presenza di madonna; cfr. introduzione a LXXXVI. *l'un sol*: uno dei due soli del Libro, quello metaforico che è la donna e il sole di natura, *l'un ... l'altro*, i due astri a volte coincidenti nello spazio visivo del poeta-amante (CCXIX 12-14, CCLV 5-7), a volte amaramente discordanti (CCXXIII 12-14); nel sonetto *Il cantar novo*: «Cosí mi sveglio a salutar l'aurora, | e 'l sol ch'è seco, et piú l'altro [il *sol alter* che è Laura come Scipione Africano dell'*Africa*] ond'io fui | ne' primi anni abagliato, et son anchora» (CCXIX 9-11). La metafora della donna-sole è annunciata fin dalla soglie del *Canzoniere*, IV 12, IX 10, ecc.

2. *a lui piace*: segmento implicato con «agli occhi piace» del testo che precede, XCIX 7. *l'altro*: il sole di natura, somigliante in splendore ma condizionato dalla vicenda del giorno (*in su la nona*), contro l'incontrollabile raggiare dell'altro sole (*quando a lui piace*); cfr. nota a CCXIX 10. *in su la nona*: verso l'ora nona del giorno, secondo il computo delle «ore temporali» dall'alba al tramonto (*Conv.* III VI 2-3, IV XXIII 15-16), cioè verso le tre del pomeriggio, con indicazione indeterminata (*in su*). Si veda in CIX 6: «a nona, a vespro, a l'alba et a le squille» (il passare del tempo nel luogo della memoria); Dante, *Vita Nuova* XXXIX 1: «si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice...», con ritorno al numero dell'ora fatale del saluto enunciato all'inizio della narrazione: «L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno» (*Vita Nuova* III 2), «questa visione m'era apparita ne la nona ora del die» (XII 9). I commentatori compatti traducono malamente «a mezzodí», volendo stabilire un punto d'orientamento simmetrico alla finestra del Nord (vv. 3-4), «onde si denota che la fenestra fosse volta a mezzogiorno» (Gesualdo: ma semmai è volta a sud-ovest); tuttavia il sole *in su la nona* non dà un'indicazione spaziale, bensí inserisce la visione della donna nella dimensione tempo (come Dante nella seconda canzone del *Convivio* che dà occasione alla glossa sulle ore canoniche, *Amor che ne la mente*, 19-22), scandito ulteriormente dai *brevi giorni* e dai *gran dí* dei vv. 4-5.

3. *et quella ... suona*: la finestra dell'assenza, il vuoto segnato soltanto dal suono del vento; modernamente, 'leopardianamente', la «finestra ... deserta» di Nerina delle *Ricordanze*, dove la voce non *sona* piú. *aere freddo*: tessera allusiva di marca trobadorica (stilema stagionale che è già uno stato d'animo), da Marcabru («Per l'aura freida que guida | l'invern qu'es tant plens d'iror [tristezza, malinconia]», a Bernart de Ventadorn («Can la frej'aura venta | deves vostre päis...», testo di Appel), e ad Arnaut Daniel, per il quale il vento gelido non raf-

fredda l'ardore dell'amante: «e si tot venta·ill freg'aura, | l'amor qu'ins el cor mi plueu | mi ten caut on plus iverna» (*Ab gai so*, 12-14). *suona*: risuona (per il soffio violento del vento); indubbio controcanto al vicino sonetto *Ahi bella libertà*, d'evocazione fonosimbolica: «et solo del suo nome | vo empiendo l'*aere*, che sí *dolce sona*» (XCVII 10-11).

4. *brevi giorni*: dell'inverno, contrapposti e sommati ai «gran dí» dell'estate, v. 5; sul modello del *brevior dies* autunnale di Virgilio, *Georg.* I 312, citato e interiorizzato in *Fam.* XVI 11, 6: «est michi 'iam breviorque dies et mollior estas'; nam et bona pars temporis a tergo est...»; cfr. Dante, *Conv.* III VI 2: «del die e de la notte fanno ventiquattr'ore, cioè dodici del die e dodici de la notte, quanto che 'l *die* sia *grande* o *picciolo*; e queste ore si fanno picciole e grandi nel dí e ne la notte, secondo che il dí e la notte cresce e menoma...»; lo stesso inverno evocato nell'*incipit* della sestina «*Al poco giorno* e al gran cerchio d'ombra», cfr. nota a XXVIII 49. *borrea*: Borea, il gelido vento del Nord, sintomo dell'inverno; *Roman de la Rose*, 5912-14: «et quant Bise resoufle [la *Bise* si chiama ancora il vento freddo che soffia in Svizzera; ma il passo dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla tradotto letteralmente da Jean de Meung dice in corrispondenza *Boreas*], il fauche | les floretes et la verdure | a l'espee de sa froidure...»; Borea è l'anti-Zefiro, il vento che riporta l'aere dolce e soave (cfr. CCCX). Per la sonorità di Borea, che riempie la finestra vuota (*l'aere freddo*), si veda Ovidio, *Met.* VI 694-95, dove il Vento, amante infelice, dice di sé: «tanto molimine luctor, | ut medius nostris concursibus *insonet aether*» (Daniello); ancora il suono del vento nel paesaggio marino dei *Tristia*, III X 45: «et quamvis Boreas iactatis insonet alis...», e *Met.* XIII 418-19, quando Borea fa suonare le vele agitate; situazione ovidiana congruente è anche quella degli *Amores*, I VI 52-54, dove Borea batte a una porta «surda» nel similare rapporto dell'assenza e del vento. *'l fiede*: ferisce, percuote violentemente l'aria fredda (*fedire* è antica forma dissimilata di *ferire*). Il lemma finale di quartina *fiede* chiude la serie allitterante fonosimbolica di *fenestra* ... *freddo*, ripresa nelle terzine, *fiero* ... *rinfresca* ... *confitte* ... *fanno*.

5. *'l sasso*: probabilmente il colle o monte di Valchiusa, dove torna la memoria, come nell'*incipit* «Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle» (CXVII, CXXXV 92-93, CCCV 9). Un *sasso* che allunga la sua ombra fino all'attacco delle terzine, dove *e 'l fiero passo* pone una rima interna desultoria alla scadenza del primo emistichio quinario (v. 9). *a' gran dí*: nei giorni lunghi dell'estate. Cosí nell'*incipit* di Jaufre Rudel «Lanquan li jorn son lonc en mai...», in uno di Guillem de Cabestanh, «Ar vej qu'em vengut als jorns loncs» e nella *chanson d'histoire* di *Bele Erembors*, «Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors». *pensosa siede*: nell'atteggiamento tipico della donna del Libro, speculare a quello dell'amante *pensoso* (XXXV 1); cosí nell'evocazione dello stesso fiorito colle di CCXLIII: «Fresco, ombroso, fiorito et verde colle, | ov'or pensando et or cantando siede»; e ancora: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna *pensando* premer sòle» (CLXII 1-2; CLX 13, CCXLIX 2, CCCXXIII 62). La visione è sospesa da *enjambement*, *siede* | *madonna*, in tessuto fortemente allitterante nella fusione dell'immagine.

6. *sola*: lemma che equivocamente fa eco a *sol* del v. 1 (clausola interna dell'endecasillabo *a minore*), come in tutto il sistema del *Canzoniere*. Parallelamente: «vederla ir sola coi pensier' suoi inseme» (sempre in situazione primaverile, CLX 13); «ove, sola, sedea la bella donna» (CCCXXV 26). *seco si ragiona*: parla tra sé e sé. La solitudine e il soliloquio sono grammaticalmente significati dal verbo medio.

7. *con quanti luoghi*: indicazione che chiarisce che il *sasso* è un 'luogo', e non

il pietrone davanti a casa, come voleva il Castelvetro, e i piú con lui. *persona*: rima ricca con *suona*; cfr. *Inf.* V 101 per la «bella persona» che invade il paesaggio e lo segna di sé.

8. *coprí mai d'ombra*: l'ombra e i *vestigia pedum* marcano il luogo privilegiato. Simile immagine in Dante, *Al poco giorno*, 34-36: «che mi torrei dormire in petra | ... | sol per veder do' suoi panni fanno ombra» (De Robertis). *disegnò col piede*: segnò, come nelle varianti del sonetto CCXLIII 7-8, «ove da quel bel piede | segnata è l'erba», e della canzone della verde riva CXXV 53-55, in clima bucolico: «Ben sai che sí bel piede | non tocchò terra unquancho | come quel di che già segnata fosti»; CLXV 1-2.

9. *e 'l fiero passo*: è il punto, il momento in cui il poeta è raggiunto (*m'agiunse*, cfr. CX 14) da Amore, il «doloroso passo» di Francesca (*Inf.* V 114, cfr. CCCXXIII 9). I commentatori intendono o il «varco» degli occhi (Delminio) o il «luogo dove fece inamorare il P., il quale chiama *Fiero passo*, quasi Amore in aguato quivi si fosse posto» (dal Castelvetro in poi).

10. *la nova stagion*: la primavera, sentita attraverso le «antiche piaghe» nella ciclicità del tempo, come ad inizio del primo *Triumphus Cupidinis*.

11. *mi rinfresca*: mi riporta fresche e intatte come allora, mi rinnova. Lo stesso verbo con la stessa emozione nella canzone XXXVII 49-52: «Lasso, se ragionando si rinfresca | quel'ardente desio...», e nella ballata LV 1-3: «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento | dal freddo tempo et da l'età men fresca, | fiamma et martír ne l'anima rinfresca», con rinvio all'*exstinctum ... ignem* che rinasce col rinascere della stagione, «dulcia preterite renovans suspiria vite», in una lettera poetica a Lelio: «Contigit exstinctum qui suscitet ortulus ignem | dulcia preterite renovans sispiria vite, | sive tibi verni qui pingunt gramina flores, | sive per estatem mediam, dum summa tenet sol, | umbra frequens, sive autumno...» (*Epyst.* I 8, 1-5); *Tr. Cup.* I 1-2. *in quel dí*: nell'anniversario del primo giorno dell'innamoramento.

12-13. *'l volto ... confitte*: ricordo di Virgilio, *Aen.* IV 4-5: «*haerent infixi pectore vultus | verbaque*, nec placidam membris dat cura quietem» (Castelvetro); il volto e le parole sono quelle di Enea nella memoria di Didone nel passo virgiliano spesso citato in prosa, *Secr.* III (p. 166); *Fam.* II 6, 4. *stanno*: segue altro superbo *enjambement*, parallelo a quello del sonetto dedicato a *I begli occhi*, sempre ad attacco della seconda terzina: «questi son que' begli occhi che mi stanno | sempre nel cor» (cfr. nota a LXXV 12-13). *altamente*: profondamente, cfr. XXIII 8. *in mezzo 'l core*: nel petto, cfr. LXXXVIII 14, nota a CCXXVIII 2.

14. *fanno*: il verbo principale, rinviato all'ultimo verso, ha per soggetti in grande accumulo *Quella fenestra, et quella, e 'l sasso, e 'l fiero passo, e·lla nova stagion, e 'l volto, et le parole*, con la variante dei *luoghi* («con quanti luoghi»), che interrompe il polisindeto. La forza di questo *fanno* dilazionato è marcata dalla rima desultoria con *-anno* (D). *le luci mie*: gli occhi dell'amante, che sono altre *fenestrae* sull'esistente; cfr. LXXXVI 1. *di pianger vaghe*: occhi desiderosi di piangere; clausola dantesca in fin di verso e in fine di componimento, rovesciata rispetto all'*incipit* del sonetto «Se vedi li occhi miei di pianger vaghi», che si somma a «le luci mie sí inebrïate, | che de lo stare a piangere eran vaghe» di *Inf.* XXIX 2-3 (Ferrari).

Lasso, ben so che dolorose prede
di noi fa quella ch'a nullo huom perdona,
et che rapidamente n'abandona
il mondo, et picciol tempo ne tien fede;

veggio a molto languir poca mercede,
et già l'ultimo dí nel cor mi tuona:
per tutto questo Amor non mi spregiona,
che l'usato tributo agli occhi chiede.

So come i dí, come i momenti et l'ore
ne portan gli anni, et non ricevo inganno,
ma forza assai maggior che d'arti maghe.

La voglia et la ragion combattuto ànno
sette et sette anni; et vincerà il migliore,
s'anime son qua giú del ben presaghe.

Una specie di resoconto dei temi percorsi fin qui, e del *Canzoniere*: il saccheggio del tempo, la *spes vana* nel sogno terrestre, il disinganno, la paura della vecchiaia e dell'ultimo giorno, la vita che passa, la sovranità di Amore; una somma di istanti e di stati d'animo che dànno «sette et sette anni» di schiavitú (v. 13). Il testo rimette in circuito e prolunga con ferma lentezza il sonetto del «quartodecimo anno» *S'al principio risponde il fine e 'l mezzo* (LXXIX), con il quale ha inizio una sequenza articolata sulle varie facce della bella (e impossibile) libertà, come se tutta questa serie di testi appartenesse a un solo 'quaderno' di prigionia, dove è forzato lo stesso limite del quattordicesimo anniversario (6 aprile 1341), di quegli anni lunghi e brevi (sette piú sette) dopo i quali l'amore finisce o trova remunerazione, secondo il 'libretto' di Giacobbe che fedelmente serve «Per Rachel ... et non per Lia» (CCVI 55) e «d'aver non gl'increscè | sette e sette anni per Rachel servito» (*Tr. Cup.* III 35-36). Cosí il poeta-amante, all'insegna d'un numero sacro misto di celeste e di terreno (cfr. introduzione a XXX) riguarda analiticamente i cangianti aspetti della sua servitú, con l'augurio a se stesso d'una fine alla lunga guerra tra *voglia* e *ragione*, che è anche il sotterraneo contrasto dei *Fragmenta* tra Vita attiva (Lia) e Vita contemplativa (Rachele): «et vincerà il migliore...» L'implicazione profonda con il sonetto *Quella fenestra* che precede nel Libro (C), sí da formare un dittico di anniversario *sui generis*, è data sia dalla costanza delle rime, con alcune 'risposte' equivoche o in rapporto paronomastico a distanza (*ànno* del v. 12 con *anno* sostantivo, C 10; *fede* del v. 4 con *fiede*, C 4), sia dalla confluenza del motivo del pianto (Amore «che l'usato tributo

agli occhi chiede» v. 8, a ripresa di «fanno le luci mie di pianger vaghe», C 14), sia dall'ugual presa visiva tipica dei due sonetti: là uno sguardo che si muove su un paesaggio fisso solcato da ore e stagioni, qui uno sguardo che indaga su uno stato interiore ugualmente inalterabile attraverso il tempo.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, con le stesse rime del testo che precede.

1. *Lasso*: oimè, come lamento incipitario; cfr. LXV 1, CIX 1. *ben so*: verbo con avverbio rafforzativo, come nell'esordio «Ben sapeva io che natural consiglio» (LXIX, cfr. XXIX 50), ripreso all'inizio delle terzine, «So come...» (v. 9) e variato mediante *veggio* all'inizio della seconda quartina; qui il monosillabo fa eco a *Lasso*. *che dolorose prede*: quali e quanto dolenti, misere; segue *enjambement* con rincaro fonico, *prede* | *di* ... *perdona*. Cfr. Orazio, *Epist.* II II 55: «Singula de nobis anni praedantur euntes» (Martelli, *Senili*, pp. 665-67, per la lettera *Sen.* XI 5).

2. *quella ch'a nullo huom perdona*: *Aetas*, l'età, il tempo che non risparmia nessuno. Il verbo richiama *parcit* di un'Ode di Orazio, *Carm.* III II 14-16: «mors et fugacem persequitur virum | *nec parcit* inbellis iuventae | poplitibus timidove tergo» (Ferrari). Per il comune tema della morte pareggiatrice (ma qui dilazionato al v. 6) anche *Carm.* I IV 13-14 (Gesualdo), I XXVIII 19-20 (Scherillo); «Mors omnia vincit» (*Epyst.* I 14, 32).

3. *et che*: sempre retto da *ben so*. *n'abandona*: ci abbandona. Rima ricca con *perdona*, e altra rottura sintattica, come ai vv. 1-2.

4. *il mondo*: il «sogno» della vita terrena, l'illusione terrestre, cfr. I 14. *et picciol tempo* ... *fede*: e so che per breve spazio di tempo il «mondo» ci rende quel che promette. Sintagma dantesco è *picciol tempo* (*Io son venuto*, 39).

5. *veggio*: variante di *so*, vv. 1 e 9. *a molto languir* ... *mercede*: scarsa remunerazione a molte pene (d'amore o, come è detto altrove, «breve conforto a sí lungo martiro», cfr. nota a XIV 14).

6. *l'ultimo dí*: richiamo a «l'extremo dí» del vicino sonetto XCIX 10; «Subit ultima vite | hora animum» (*Epyst.* I 14, 10-11). *mi tuona*: rimbomba dentro di me come un tuono, cfr. CX 12; mirabilmente tonante è la stessa voce di Dio, *Iob* XXXVII 4-5: «Post eum rugiet sonitus, tonabit voce magnitudinis suae ... Tonabit Deus in voce sua mirabiliter, qui facit magna et inscrutabilia» (anche *Iob* XL 4, *2 Reg* XXII 14).

7. *per tutto questo*: con tutto ciò (sapendo e conoscendo per esperienza diretta quanto è detto sopra, vv. 1-6). *non mi spregiona*: non mi libera dalla sua *pregione* (LXXXIX 1). Con invenzione verbale affine nel sonetto *de oppositis* e di antitesi *Pace non trovo*: «Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra, | ... | et non m'ancide Amore, et non mi sferra», CXXXIV 5-7.

8. *l'usato tributo*: il consueto obolo di lacrime dovuto ad Amore; cfr. nota a XCIII 14; *Tr. Cup.* IV 133-36: «O di nostre fortune instabil fede! | In quel loco e 'n quel tempo et in quell'ora | che piú largo tributo a gli occhi chiede, | triumfar volse».

9. *So come*: variante grammaticale di *ben so che* ... *et che*... della prima quartina, vv. 1 e 3. *i dí* ... *l'ore*: segmentazione del tempo tipicamente petrarchesca (cfr. CCCXXIX 1) con trinomio in funzione di soggetto (per altri, a torto, il soggetto è *anni* del v. 10). Verso segnato da altro *enjambement* di rallentamento, raddoppiato in chiusura, vv. 12-13.

10-11. *ne portan gli anni*: ci portano via gli anni della vita (col francese *emporter*). Lo stesso sentimento dello spoltigliamento del tempo nella lettera poetica

Ad seipsum sopracitata: «Impellunt momenta levem successibus horam; | illa diem noctemque fugat; fugientibus illis | luna pererrato tenuata revertitur orbe; | illa rapit soles et magnos conficit annos; hi senium mortemque ferunt...» (*Epyst.* I 14, 89-93). *et non ricevo inganno ... maghe*: e non subisco inganno (perché il poeta 'sa' che gli anni precipitano, la vecchiaia e la morte si avvicinano) ma patisco una violenza piú forte di qualsiasi incantesimo (perché la *forza* di Amore gli impedisce di ribellarsi e di mettere a frutto le sue riflessioni). Tema che anticipa il combattimento di *voglia* e *ragion* dell'ultima terzina. Forse un collegamento non solo verbale con l'ambigua stanza isolata di Cavalcanti, *Poi che di doglia*, 12-15: «sí ch'io non mostro quant'io sento affanno: | là 'nd'eo ricevo inganno, | ché dentro da lo cor mi pass'Amanza, | che se ne porta tutta mia possanza». *d'arti maghe*: la potenza dell'*ars magorum*, la forza incantatrice «d'arte maga» del sonetto *I begli occhi* (cfr. nota a LXXV 3).

12. *La voglia et la ragion*: la stessa opposizione di *ragion* e *talento* di *Inf.* V 39, di *ratio* e *impetus* di *Epyst.* I 14, 58-59; «ma voglia, in me, ragion già mai non vinse» (*Tr. Mor.* II 102). *combattuto ànno*: la stessa clausola (interna al primo emistichio quinario) nel sonetto LXVIII 13-14: «qual *vincerà*, non so; ma 'nfino ad ora | combattuto ànno, et non pur una volta».

13. *sette et sette anni*: raddoppio del numero mistico del sette, lentamente scandito, come nella *Genesi* il tempo del servizio amoroso di Giacobbe presso Laban: «Servivit ergo Iacob pro Rachel septem annis, et videbantur illi pauci dies prae amoris magnitudine ... serviens apud eum septem annis aliis» (XXIX 20-30). Una risonanza sacra già nel trovatore Gaucelm Faidit, *Mout a poignat Amors*, 3-4: «q'en breu aura environ de set ans | qe·m fetz amar tant fort, senes mesura» (Scarano); cfr. nota a CCVI 55. *il migliore*: dei due contendenti, la *ragion*, ma soltanto secondo l'ipotesi di bene dell'ultimo verso.

14. *s'anime ... presaghe*: se è dato ad un'anima qui in terra [*qua giú*] presagire il bene, «cioè se fia cosí come l'animo mi dice», secondo il Gesualdo, che cita Virgilio, *Aen.* VII 272-73: «Hunc illum poscere fata | et reor et, si quid veri mens augurat, opto»; Castelvetro richiama Ovidio, *Met.* XV 879: «siquid habent veri vatum praesagia, vivam»; qui in sostanza il rovesciamento del *topos* classico della mente *praesaga mali*, per cui Mantova Benavides cita Terenzio, *Heaut.* 236: «nescio quid profecto mihi animus praesagit mali».

Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto
li fece il don de l'onorata testa,
celando l'allegrezza manifesta,
pianse per gli occhi fuor sí come è scritto;

et Hanibàl, quando a l'imperio afflitto
vide farsi Fortuna sí molesta,
rise fra gente lagrimosa et mesta
per isfogare il suo acerbo despitto.

Et cosí aven che l'animo ciascuna
sua passïon sotto 'l contrario manto
ricopre co la vista or chiara or bruna:

però, s'alcuna volta io rido o canto,
facciol, perch'i' non ò se non quest'una
via da celare il mio angoscioso pianto.

Exemplum imperniato sulle figure di Cesare e di Annibale, colti in un momento d'ambiguità: Cesare piange per nascondere la gioia, Annibale ride per celare la delirante amarezza del cuore (quartine), con impostazione e movimento in tutto analogo al sonetto *Que' che 'n Tesaglia*, lontano nello spazio del *Canzoniere* e lontano nel tempo (cfr. introduzione a XLIV). Di fatto anche questo testo, che apre un trittico con evocazione di eroi classici, isolati tra i motivi dei *Fragmenta* intrecciati fin qui (e non a caso sigillati nel montaggio dai «sette et sette anni» d'un quattordicesimo anniversario ormai passato, CI), è un testo antico d'un Petrarca giovane che a questo specchio erudito giustappone qualche notizia di sé e della sua poesia «or chiara or bruna», corrispettivo formale d'uno stato d'animo cangiante nel quadro del «vario stile» annunciato sulle soglie del Libro (terzine). Billanovich ha sapientemente dimostrato che l'aspetto ridente di Annibale nel lutto di Cartagine, derivando dalla terza Decade degli *Ab Urbe condita* di Livio (XXX 44, 1-11), non poteva essere estrapolato dalla fonte se non dopo che Petrarca stesso aveva ritrovato e restaurato per intero il testo di Livio, «perché la stessa piú estesa III Decade che il vecchio maestro dei retori padovani Lovato Lovati aveva ricuperato nel monastero di Pomposa cessava proprio a metà di questo episodio (XXX 44, 6)». La conclusione di Billanovich è che Petrarca scrisse *Cesare, poi* non già all'epoca del faticoso allestimento del Livio Harleiano 2493 (1326-27), bensí «formò il sonetto un po' dopo che verso il 1330 si era fabbricato il suo Livio definitivo ... press'a poco quando, a celebrare la vittoria che i Colonna avevano riportato sugli Orsini a Castel Cesareo il 22 maggio

1333, combinò il sonetto *Vinse Hanibàl* [CIII]...» (*Tito Livio*, p. 5; *La tradizione di Livio*, pp. 229-30).

Si noterà che Cesare sull'*auctoritas* di Lucano, e sulla scorta di Livio Annibale (col quale, vinto, lo scrivente s'identifica piú che col vincitore Cesare), forniscono la tramatura logica del ragionamento giustapposto delle due quartine. Ma entrambi si fondono in un'unica immaginazione sotterranea di doppiezza, quella del multiforme Gerione dell'*Inferno*, se la «gente lagrimosa et mesta» (v. 7) è un puro raddoppio della «gente mesta» del settimo cerchio, che «Per li occhi fora» piange di dolore (*Inf.* XVII 45-46), come qui Cesare piange «per gli occhi fuor» (v. 4); si aggiunga nelle stesse terzine la *strema testa* dantesca (v. 43): una *testa* che è la testata estrema, orlo o cresta del cerchio, ma che nella fucina dell'inconscio può aver generato l'associazione con la testa stremata di Pompeo, avulsa dal corpo e atrocemente donata a Cesare, tanto è forte in Petrarca la suggestione iconico-verbale dei ricordi.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD come XCIX.

BIBLIOGRAFIA: Billanovich, *Tito Livio*, pp. 3-10.

1. *Cesare*: protagonista anche della prima quartina di XLIV, «Que' che 'n Tesaglia...», col medesimo motivo del pianto sulla testa di Pompeo. *'l traditor d'Egitto*: il «vil Tolomeo» del *Trionfo d'Amore*, III 15, che a tradimento fece uccidere Pompeo rifugiato in Egitto dopo la sconfitta di Farsalo.

2. *l'onorata testa*: la testa del «grande» Pompeo (*Fam.* XIII 4, 15, XXIII 1, 5); cfr. *Tr. Cup.* III 13-14: «Vedi quel grande il quale ogni uomo onora; | egli è Pompeo...»; XLIV 1-4.

3. *celando ... manifesta*: per nascondere la gioia certa, a tutti trasparente. Il significato del gerundio e del verso è illuminato sia dalla variante primitiva *per celare* (probabilmente soppressa per evitare la *repetitio* con *per isfogare* del v. 8), segnalata da Billanovich (*Tito Livio*, p. 10), sia dal passo della *Farsaglia* di Lucano (IX 1038-43), qui espressamente richiamato («sí come è scritto»): «lacrimas non sponte cadentis | effudit gemitusque expressit pectore laeto, | non aliter *manifesta* potens abscondere mentis | gaudia quam lacrimis...» (Vellutello). Per il messaggio di *manifesta* cfr. anche nota a XXXV 6.

4. *pianse*: da confrontare col *pianse ... pianse* di XLIV 3 e 6; qui non iterazione ma opposizione *pianse ... rise* (v. 7), col medesimo effetto tra le quartine. La formula *pianse per gli occhi fuor* è una ridondanza arcaica, ben descritta da Billanovich: «Apro il *Filocolo*, II 7, 1 ... e leggo: "Niente piacquero al re l'ascoltate parole; ma *celando il suo dolore con falso riso*, rispose..." Qui si riprende da quel sonetto del Petrarca: anzi dalla lezione posteriore, "celando l'allegrezza manifesta"; perché la prima dava: "per celare..." [cfr. nota 3]. Invece *Filocolo*, II 22, 4, "le lagrime, che il grave dolore che il cuor sentiva si sforzava di mandar *per gli occhi fuori*", e *Decameron* III 5, 16, "alquante lagrime ... mandato *per gli occhi fuori*", non riportano di necessità a Petrarca, ... se già Dante nella *Vita Nuova* VIII, sonetto "Piangete, amanti, poi che piange Amore", v. 4, aveva detto "mostrando ampio duol per gli occhi fore" [riscontro già del Castelvetro], e aveva ripetuto in *Inferno*, XVII 46: "*Per gli occhi fora* scoppiava lor duolo"» (*Tito Livio*, p. 10). Il modulo è comunque piú antico, e basterà ricordare le formule di dolore ricorrenti nella *Chanson de Roland*: «plurent des oilz de doel e de tendrur», v. 1445; e Carlo per la morte di Rolando: «pluret des oilz, tiret sa barbe blance», v. 3712, ecc. *sí come è scritto*: nella fonte lucanea. La stessa combinazione Cesare-Annibale, con riferimento all'*auctoritas* di Lucano per il primo, è in *Fam.* VI 3, 4, a frate Giovanni Colonna (cfr. XCIX), gran conoscitore del testo

di Livio: «nec letior Hanibal in calamitate patrie solus ridens, quam populus lugebat; sicut ex diverso, si Lucano credimus, non mestior in morte generi flens Cesar, quam exercitus qui plaudebat» (richiamo già del Beccadelli nella *Vita del Petrarca*; Frasso, *Studi*, p. 81). Formula solenne di veridicità, per la quale Castelvetro rimanda al tipo scritturale «Patres nostri manducaverunt manna in deserto, sicut scriptum est» (*Io* VI 31), ecc.; *Par.* XXV 53, cfr. CXXVIII 44.

5. *Hanibàl*: protagonista anche del secondo *exemplum* contenuto nel sonetto CIII. La quartina di Annibale resta oscura al Boccaccio, pronto imitatore, che non conoscendo ancora il passo perduto di Livio al quale Petrarca fa riferimento, follemente pensò che Annibale ridesse sulla testa di Asdrubale buttata nel campo dai Romani dopo la disfatta del Metauro (Billanovich), per probabile analogia con la testa di Pompeo della prima quartina. Il sonetto è *Cesare, poi ch'ebbe, per tradimento* («E llora ch'Anibal ebbe 'l presento | del capo del fratel, ch'aveva nome | Asdrubal, ricoprí suo' grave some | ridendo alla suo' gente, ch'era in pianto»), da cui pedissequamente Antonio da Ferrara, sonetto *Cesare, poi che ricevé il presente* (cfr. anche D. Bianchi, *Sul sonetto CII delle «Rime sparse»*, in «Humanitas», VIII [1953], pp. 414-23; L. Bellucci, *Sul testo delle «Rime» di Maestro Antonio da Ferrara*, in SPCT, I [1970], pp. 83-88). *l'imperio afflitto*: la potenza di Cartagine messa a terra nella seconda guerra punica. In parallelo: «le fortune afflicte et sparte», CXXVIII 59.

6. *vide farsi ... sí molesta*: la prima lezione registrata dal copista-postillatore del Livio Parigino lat. 5737, c. 314, è: *vide fortuna diventar molesta*; una seconda soluzione, di altro testimone non citato, è ancora segnalata da Billanovich: *vide cangiar fortuna e far molesta* (la prima intorno al 1330, la seconda non databile).

7. *rise*: il riso di Annibale, quando i Cartaginesi si accorsero che il durissimo trattato di pace imposto dai Romani (201 a. C.) dissanguava Cartagine, è in Livio, *Ab Urbe con.* XXX 44, 4 sgg.: «Carthagini cum prima conlatio pecuniae diutino bello exhaustis difficilis videretur, maestitiaque et fletus in curia esset, ridentem Hannibalem ferunt conspectum...».

8. *per isfogare*: per dare sfogo (in senso contrario) all'amaro dolore; cfr. note a LXXII 59 e XCII 6-8. *despitto*: forma latineggiante anche dantesca, *Inf.* X 36.

9-10. *ciascuna | sua*: forte *enjambement*, ribadito in chiusura mediante *una | via*. *sotto 'l contrario manto*: «sotto l'apparenza della passione contraria» (Leopardi).

11. *co la vista ... bruna*: con un aspetto ora ridente ora oscurato dalla tristezza; cfr. in *Purg.* XXIV 26-27 l'opposizione analoga di *tutti contenti* con *atto bruno*; ma la scelta aggettivale richiama sottilmente i *bruns motz* di Raimbaut d'Aurenga, che dovrebbero schiarire un cuore scuro («don mon escur - cor esclaire») nell'interazione tra stile e fatti interiori, «io rido o canto» (*Cars, douz e fenhz*, 19-27).

12. *però*: perciò, conclusivo del *pianse* e del *rise* delle quartine, echeggiati da *rido* e dal *pianto* in chiusura assoluta, v. 14. *rido o canto*: dittologia verbale (cfr. nota a LXX 11) antitetica al pianto finale, nella mescolanza d'*ira* e di *joi*, di tristezza e d'allegrezza, già intrecciata da Raimbaut; l'equivalenza di *chantar* e *rire* è di Bernart di Ventadorn, *Lonc tems a*, 59; cfr. Onesto da Bologna, *Sí m'è fatta nemica*, 3: «e s'io ne piango, ella ne ride e canta» (Santagata); CCXLIX 11.

13. *facciol*: questo fo, perché... *quest'una*: quest'unica via, «questo solo modo» (Leopardi), con interruzione sintattica d'incertezza e di rallentamento.

14. *da celare*: con valore finale, come «per celare», variante primitiva di *celando* del v. 3. *pianto*: lemma esterno di raccordo con i temi di C 14 e CI 8; «scio, licet interdum uno de fonte prodeant risus et lacrime...» (*Fam.* VI 3, 4; cfr. *Inf.* XX 6). Il tema di Annibale (riso che nasconde il pianto) può essere un anticipo della 'finzione' affidata alla canzone-frottola CV.

Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi
ben la vittorïosa sua ventura:
però, signor mio caro, aggiate cura,
che similmente non avegna a voi.

L'orsa, rabbiosa per gli orsacchi suoi,
che trovaron di maggio aspra pastura,
rode sé dentro, e i denti et l'unghie endura
per vendicar suoi danni sopra noi.

Mentre 'l novo dolor dunque l'accora,
non riponete l'onorata spada,
anzi seguite là dove vi chiama

vostra fortuna dritto per la strada
che vi può dar, dopo la morte anchora
mille et mille anni, al mondo honor et fama.

Sonetto epistolare e d'occasione, di tematica apparentemente divagante; nondimeno il tono duro, il linguaggio, le immagini, consuonano con i testi circostanti dentro la smagliatura del 'racconto', che anche formalmente devia con un'altra missiva (CIV), una canzone-frottola (CV) e un madrigale (CVI). Il destinatario e «signor mio caro» è Stefano Colonna iuniore, figlio primogenito di Stefano il Vecchio, «ex cineribus veterum renatus phenix unicus» (*Sen.* X 2, introduzione a LIII), al quale dopo la vittoria dei Colonna sugli Orsini a Castel Cesario il 22 maggio 1333 Petrarca indirizza in lingua materna questo sonetto *Vinse Hanibàl* (Avignone verso la fine dell'estate, di ritorno dal lungo viaggio attraverso l'Europa settentrionale), nonché un centone latino farcito del proprio ingegno e di quello di altri *auctores*, «tibi carmen ex meo alienoque contexui» (*Fam.* III 4, 1-2); un carme «tanto aspramente giovanile» che «solo adesso esce da un'eclissi di secoli» (Billanovich, che pubblica per la prima volta il testo *Ursa peregrinis modo pasta in montibus ista*). Il legame intrinseco, cronologico, con *Cesare, poi* è dato dalla continuità dell'*exemplum* di Annibale (cfr. introduzione a CII); la motivazione del montaggio con il sonetto *L'aspectata vertú*, composto piú tardi e seguente nel Libro (CIV), si argomenta, fuori dell''occasione' originaria, sia dal comune colloquio con eroi classici, sia dal tema dell'immortalità delle azioni valorose, d'armi e di poesia, con ricercate implicazioni verbali. I due sonetti si concludono infatti sul nome della *fama* (v. 14, CIV 14), dando clausole interne rimanti in chiusura da un sonetto all'altro («che vi può dar...», v. 13, «a·llungo andar...» CIV 13, con rima ricca a distanza nel primo emistichio quinario del-

l'endacasillabo *a minore*). Nell'argomentazione generale dei *Fragmenta* il sonetto entra con l'immagine d'un guerriero visto come l'amante, tenuto a seguire la strada indicata dal destino: «non riponete l'onorata spada, | anzi seguite là dove vi chiama | vostra fortuna...», con un Io celato e rifugiato nelle terzine come nel testo che precede.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come C-CI. Consonanza in BC, *-ura*, *-ora*; assonanza in DE, *-ada*, *-ama*.

BIBLIOGRAFIA: Billanovich, *Tito Livio*, p. 5; Id., *Un carme ignoto*, pp. 101-25.

1-2. *Vinse ... ventura*: Annibale vinse a Canne ma non seppe usare la vittoria, puntando direttamente su Roma, come è detto in apertura di *Fam.* III 3, a Stefano Colonna il giovane: «Potuisti, vir fortissime, vincere; scito, sapientissime vir, uti victoria, nequis unquam nostrum tibi possit obicere quod Cannensi quondam die Maharbal Hanibali; qui si consilio obsecutus recto calle ab acie Romam sanguine nostro rorantia signa vertisset, quenam sit historicorum opinio non ignoras»; cosí nel *De remediis* I 103 (*De victoria*); cfr. Livio, *Ab Urbe con.* XXII 51, 4: «vincere scis, Hannibal, victoria uti nescis» (le parole di Maharbal; Daniello); Floro, *Epit.* I XXII 19; *Afr.* VI 513. Nell'*exemplum* di CCXXXII l'*incipit* similare «Vincitore Alexandro l'ira vinse». Richiamo al nome di Annibale che apre la seconda quartina del sonetto che precede, CII 5. L'avverbio rafforzativo *ben* è da riferire a *usar*, quindi con *enjambement* dei vv. 1-2. *la vittoriosa sua ventura*: la fortuna che gli dava la vittoria.

3. *però*: perciò. *signor mio caro*: appellativo comune a LVIII 2, CCLXVI 1, sempre indirizzato a un Colonna. *aggiate cura*: vigilate. Bisticcio in orizzontale di *caro* con *cura*.

4. *che ... a voi*: che non vi capiti la stessa cosa; cfr. Peire de la Cavarana, *D'un serventes faire*, 25-26: «gardaz non devegna | autretal de vos» (Scarano).

5. *L'orsa*: dall'emblema gentilizio degli Orsini, cfr. LIII 71. *orsacchi*: Bertoldo Orsini e Francesco dell'Anguillara, caduti in quello scontro (*Fam.* III 3, 3), diversamente raccontato nella *Cronica* del Villani (X 221). In filigrana un'immagine scritturale: «amaro animo, veluti si ursa raptis catulis in saltu saevit» (*2 Reg* XVII 8, *Prov* XVII 12, *Os* XIII 8; Poli, *Bernart de Ventadorn*, p. 44); con lo stesso gioco e riferimento alla natura dell'orsa *Inf.* XIX 70-71: «e veramente fui figliuol de l'orsa, | cupido sí per avanzar li orsatti...» (Giovanni Gaetano Orsini, papa Niccolò III).

6. *di maggio*: il mese del combattimento e, nell'immagine della fiera, il tempo adatto alla «pastura», che invece sarà «aspra» e mortale.

7. *rode ... dentro*: si rode rabbiosamente (v. 5). *endura*: tempra le sue armi d'offesa, denti e unghie; sul modello di Virgilio, *Georg.* III 255-57: «Ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit sus | ... | atque hinc atque illinc umeros ad vulnera durat» (Gesualdo); Stazio, *Theb.* II 128-30: «Qualis ubi audito venantum murmure tigris | ... | bella cupit laxatque genas et temperat ungues» (Castelvetro). Lemma centrale d'una calcata allitterazione, *rode ... dentro ... denti ... vendicar ... danni*, che passa al suo culmine semantico nelle terzine, *dolor dunque* (v. 9), poi *spada ... dove ... dritto ... strada | che vi può dar, ... dopo ... mondo*.

8. *suoi danni*: le perdite subite. *sopra noi*: «Ripone sé tra' seguaci de' Colonnesi» (Castelvetro), cosí come dice «sanguine nostro» dei Romani sconfitti a Canne (*Fam.* III 3, 1); Billanovich sottolinea che in Avignone «il circolo colonnese fu esaltato dalla vittoria di Castel Cesario» (*Un carme ignoto*, p. 108).

9. *novo*: recente. *l'accora*: la trafigge, cfr. LXVIII 11, LXXXV 4, ecc.

10. *non riponete ... spada*: richiama internamente «cingete omai la spada» di

altro sonetto 'colonnese', XXVII 14. *onorata*: lemma che pone un richiamo con l'*onorata testa* del sonetto che precede, CII 2.

11. *anzi seguite* ... *chiama*: ma proseguite sulla strada indicata dalla Fortuna. Le due terzine sono allacciate da *enjambement* e da allitterazione, *vi chiama* | *vostra*, rimarcata da *strada* | ... *dar* a cavallo dei vv. 12-13.

12. *fortuna*: corrispondente alla *ventura* propizia di Annibale, v. 2. *dritto per la strada*: la stessa immagine che è in «recto calle» di *Fam*. III 3, 1, a proposito di Annibale che avrebbe dovuto indirizzarsi senza deviazioni verso Roma (*dritto* è avverbiale). Tema del 'cammino', retto o storto che sia, tipico del *Canzoniere*, cfr. XXV 5, XCI 7 («per via dritta expedita»), XCVI 9, XCVII 13, XCIX 13, ecc.

13. *anchora*: rima ricca con *accora* in rapporto paronomastico. Segue altro *enjambement*.

14. *mille* ... *anni*: raddoppio del già iperbolico «mill'anni» del Libro (cfr. nota a LXXVII 3; CLXIV 13, CLXXVII 1; *Tr. Tem*. 25-26). *honor*: pone rima interna desultoria con *dolor* del v. 9 (primo emistichio settenario) e ripercuote il fonetismo portante di tutto il sonetto, *-or-* in posizione tonica o semiatona (*vittorïosa, signor, orsa, orsacchi, accora, onorata, fortuna, morte anchora*). *fama*: lemma d'implicazione con il sonetto che segue, CIV 14.

L'aspectata vertú che 'n voi fioriva
quando Amor cominciò darvi bataglia,
produce or frutto, che quel fiore aguaglia,
et che mia speme fa venire a riva.

Però mi dice il cor ch'io in carte scriva
cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia,
ché 'n nulla parte sí saldo s'intaglia
per far di marmo una persona viva.

Credete voi che Cesare o Marcello
o Paolo od Affrican fossin cotali
per incude già mai né per martello?

Pandolfo mio, quest'opere son frali
a·llungo andar, ma 'l nostro studio è quello
che fa per fama gli uomini immortali.

Sonetto rivolto a Pandolfo Malatesta (v. 12), signore di Fano, Ascoli e Rimini dal 1364, associato al fratello Ungaro dopo la morte del padre Malatesta detto Guastafamiglia. A lui molte lettere tarde (*Fam.* XXII 1, 1362) e tardissime degli anni '70: *Sen.* XIII 8 [9], XIII 9 [10] (corrispondente a *Var.* XXXI, del 1372), XIII 10 [11] (corrispondente a *Var.* IX, del 4 gennaio 1373); quest'ultima famosa accompagnava nientemeno che una copia delle *Nuge* volgari, sulla quale Wilkins argomenta la settima 'forma' del *Canzoniere* o forma Malatesta (1371 o 1372 - gennaio 1373). Del 1356 è la conoscenza tra i due, per cui risulta poco ragionevole l'ipotesi di riportare la composizione di questo sonetto a data piú bassa (1343 per Chiòrboli, Wilkins, Ponte, Dotti; 1348 per Carducci nel *Saggio* del 1876, Cochin), perché mal si dice «Pandolfo mio» (v. 12) a principe sconosciuto (Cesareo). Il Foresti propone la data 1357, «quando Pandolfo Malatesta, capitano di Galeazzo Visconti, aveva ... confermato in guerra la sua fama di condottiero valoroso e sagace» (*Sen.* I 6), insomma quando aveva dimostrato di essere il *frutto* corrispettivo a quel *fiore* promettente della «prima etade». Sonetto dunque probabilmente composto entro il programma della 'forma' Correggio (1356-58), e a quest'epoca accoppiato al tanto piú antico *Vinse Hanibàl* (CIII) per affinità di argomento: «due medaglioni consacrati a guerrieri» (Foresti), riciclati nel montaggio dei *Fragmenta* come astrazioni d'una milizia d'Amore che rende l'eroe non dissimile dall'amante. Non a caso la prima gioventú di Pandolfo è indicata con una perifrasi amorosa, «quando Amor cominciò darvi bataglia», con la qual sola non si capirebbe che il potente giovanotto è un Cesare o un Mar-

cello della sua epoca. Il tema (oraziano) dell'eternità della scrittura, piú solida di qualsiasi marmo, che appartiene invece all'"occasione' privata del sonetto, trova riscontro nel 'lessico familiare' intavolato con Pandolfo, non dissimile da quello peculiare con Orso o con Geri Gianfigliazzi (LXVIII e CXXXI), quando, partecipe per la morte del padre, offre parole non fragili per renderlo immortale: «Et idcirco si quid possem ad cumulum glorie sue stabilius quoque solidiusque quam marmor, ... rogandus non essem» (*Var.* XVIII = *Disp.* 63, del 1364). Sullo stesso piano il motivo fa appello, in galante controcanto, al fatto che Pandolfo aveva mandato due pittori per registrare «in carte» l'immagine del poeta, come racconterà in una *Senile* a Francesco Bruni, quasi un trattato dell'amicizia *de lonh* (*Sen.* I 6; sul personaggio si veda da ultimo Rao, *Pandolfo Malatesta*, pp. 459-73).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Cesareo, *Poesie volgari*, pp. 75-77; Foresti, *Canzone dell'amaro riso*, pp. 34-36; Billanovich, *Tito Livio*, p. 5.

1. *aspectata vertú*: quel valore sperato, atteso da tutti per i segni iniziali; cfr. XXVIII 1, CXXVIII 93.

2. *quando ... bataglia*: in gioventú, nel «dolce tempo de la prima etade» quando Amore sferra «'l primo assalto» (XXIII 1, 21), opposto a *or* della «seconda etade» (v. 3, *Purg.* XXX 125), della giovinezza piena. *bataglia*: con la consonante semplice che è anche nel francese e nell'occitanico; l'archetipica *batailla* di Amore trobadorica (Peirol, *Mainta gens mi malrazona*, 33-36) e stilnovistica (Cavalcanti, Cino); Carducci ricorda prospetticamente «Tornami a mente il dí che la battaglia | d'amor sentii la prima volta» del *Primo amore* leopardiano.

3. *frutto ... fiore*: binomio allitterante dentro un'immagine arcaica di tematica amorosa, come ad es. nel sonetto di Bonagiunta «Tutto lo mondo si mantien per fiore: | se fior non fosse, frutto non seria...»; la metafora è trasparente nell'*incipit* di Maestro Rinuccino: «Amore ha nascimento e foglie e fiore | e frutto a guisa d'albore piantato» (cfr. nota del commento Carrai ai *Sonetti*; CXLII 36). *aguaglia*: pareggia; LXXI 20-21, 84, CCLXI 9, ecc.

4. *che mia speme ... riva*: quel frutto che realizza, adempie la mia speranza in voi; cfr. nota a XXX 7-8, XXXVII 4, LXXXII 3, CLXIV 12. Rima ricca di *riva* con *fioriva* e *scriva*.

5. *Però*: perciò. *mi dice il cor*: la stessa formula «Diceami il cor che...», su cadenza dantesca (*Voi che portate*, 7), per cui cfr. nota a LXXXIX 5. Castelvetro richiama «fert animus ... dicere» dell'inizio delle *Metamorfosi*. *in carte*: i tanti fogli della scrittura, evocati in LXI 12, LXVII 4, nota a XCVII 14, CV 88. La frattura sintattica del verso è scandita da allitterazione, *dice il cor ch'io in carte scriva | cosa*. Alla scadenza del primo emistichio settenario *cor* echeggia *Amor*, nonché *or ... fiore* della prima quartina.

6. *onde*: per la quale. *saglia*: salga. Altra forte tessitura allitterante della seconda quartina, *sí saldo s'intaglia*; cfr. *Tr. Fame* II 145.

7-8. *ché 'n nulla parte ... viva*: perché in nessuna materia si scolpisce piú saldamente come *in carte* (v. 5) per rendere eterna una persona viva. Il passo gioca su un doppio significato di *far di marmo*: senso proprio (scolpire una statua) piú senso metaforico (eternizzare). Da Leopardi in poi *per* è prevalentemente interpretato come concessivo («Quando anche una persona si faccia di marmo, cioè si ritragga in marmo, viva, cioè al vivo, al naturale, in modo che ella paia viva»); ma qui non è questione di verosimiglianza, e si dice solo quello che è detto poi, cioè che l'unica *parte* stabile, non fragile (v. 12), il vero «marmo» sono le *carte* dove la cosa è scritta, in sintonia con l'ode di Orazio che comincia: «Exegi mo-

numentum aere perennius | ... | quod non imber edax, non Aquilo inpotens | possit diruere aut innumerabilis | annorum series et fuga temporum» (*Carm.* III xxx). Nella lettera in versi giust'appunto a Orazio poeta lirico (*Fam.* XXIV 10, 30-35): «sculpunt que rigido marmore durius | heroas veteres sique forent, novos, | eternam meritis et memorem notam | affixam calamo, neque premat dies. | Sic vatum studiis sola faventibus | virtus perpetuas linquit imagines...».

9-10. *Cesare*: con richiamo al personaggio del primo elemento di questo trittico giustapposto (CII 1-4). Le *carte* che eternizzano Cesare saranno quelle di Svetonio e di Cicerone (cfr. Martellotti, *Petrarca e Cesare*, pp. 77-89); per Marco Claudio Marcello quelle di Virgilio, Livio e Floro (la sua Vita è scritta nel *De viris*); per Paolo Emilio ancora Livio e Floro (cfr. *Rer. mem.* IV 88, 11); per Publio Cornelio Scipione Africano quelle di Livio e di Ennio (piú *De viris* e *Africa*). *cotali*: cosí famosi, immortali nella fuga degli anni.

11. *per incude ... martello*: per merito di opera fatta in bronzo o [*né*, al solito, disgiuntivo] in marmo, con doppia metonimia. Tema poi anche michelangiolesco della supremazia del «vergar carte» per l'eternità delle memorie (sonetto *Se con lo stile* a Giorgio Vasari).

12. *frali*: fragili; LXXI 32; segue altro *enjambement*. Per il tema «picture labiles, caduce statue», instabili rispetto alla scrittura, anche *Fam.* VII 15, 10.

13. *ma 'l nostro studio*: il lavoro degli storici e dei poeti; cfr. CCXCIII 9; *Tr. Tem.* 88-90: «vidi una gente andarsen queta queta, | senza temer di Tempo o di sua rabbia, | ché gli avea in guardia istorico o poeta»; *Fam.* VII 15, 10: «Fluxa est hominum memoria, picture labiles, caduce statue, interque mortalium inventa nichil literis stabilius»; *Coll. laur.* X 9; Ovidio, *Am.* I x 61-62: «Scindentur vestes, gemmae frangentur et aurum; | carmina quam tribuent, fama perennis erit» (Carducci).

14. *fama*: lemma finale anche nel sonetto che precede CIII 14, qui in formula allitterante di chiusura *fa per fama*. *immortali*: altra rima ricca con *cotali*.

Mai non vo' piú cantar com'io soleva,
ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;
et puossi in bel soggiorno esser molesto.
Il sempre sospirar nulla releva;
già su per l'Alpi neva d'ogni 'ntorno;
et è già presso al giorno: ond'io son desto.
Un acto dolce honesto è gentil cosa;
et in donna amorosa anchor m'aggrada,
che 'n vista vada altera et disdegnosa,
non superba et ritrosa:
Amor regge suo imperio senza spada.
Chi smarrita à la strada, torni indietro;
chi non à albergo, posisi in sul verde;
chi non à l'auro, o 'l perde,
spenga la sete sua con un bel vetro.

I' die' in guarda a san Pietro; or non piú, no:
intendami chi pò, ch'i' m'intend'io.
Grave soma è un mal fio a mantenerlo:
quanto posso mi spetro, et sol mi sto.
Fetonte odo che 'n Po cadde, et morío;
et già di là dal rio passato è 'l merlo:
deh, venite a vederlo. Or i' non voglio:
non è gioco uno scoglio in mezzo l'onde,
e 'ntra le fronde il visco. Assai mi doglio
quando un soverchio orgoglio
molte vertuti in bella donna asconde.
Alcun è che risponde a chi nol chiama;
altri, chi 'l prega, si delegua et fugge;
altri al ghiaccio si strugge;
altri dí et notte la sua morte brama.

Proverbio «ama chi t'ama» è fatto antico.
I' so ben quel ch'io dico: or lass'andare,
ché conven ch'altri impare a le sue spese.
Un'humil donna grama un dolce amico.
Mal si conosce il fico. A me pur pare

senno a non cominciar tropp'alte imprese;
et per ogni paese è bona stanza.
L'infinita speranza occide altrui;
et anch'io fui alcuna volta in danza.
Quel poco che m'avanza
fia chi nol schifi, s'i' 'l vo' dare a lui.
I' mi fido in Colui che 'l mondo regge,
et che ' seguaci Suoi nel boscho alberga,
che con pietosa verga
mi meni a passo omai tra le Sue gregge.

Forse ch'ogni uom che legge non s'intende;
et la rete tal tende che non piglia;
et chi troppo assotiglia si scavezza.
Non sia zoppa la legge ov'altri attende.
Per bene star si scende molte miglia.
Tal par gran meraviglia, et poi si sprezza.
Una chiusa bellezza è piú soave.
Benedetta la chiave che s'avvolse
al cor, et sciolse l'alma, et scossa l'ave
di catena sí grave,
e 'nfiniti sospir' del mio sen tolse!
Là dove piú mi dolse, altri si dole,
et dolendo adolcisce il mio dolore:
ond'io ringratio Amore
che piú nol sento, et è non men che suole.

In silentio parole accorte et sagge,
e 'l suon che mi sottragge ogni altra cura,
et la pregione oscura ov'è 'l bel lume;
le nocturne vïole per le piagge,
et le fere selvagge entr'a le mura,
et la dolce paura, e 'l bel costume,
et di duo fonti un fiume in pace vòlto
dov'io bramo, et raccolto ove che sia:
Amor et Gelosia m'ànno il cor tolto,
e i segni del bel volto
che mi conducon per piú piana via
a la speranza mia, al fin degli affanni.
O riposto mio bene, et quel che segue,
or pace or guerra or triegue,
mai non m'abbandonate in questi panni.

De' passati miei danni piango et rido,
perché molto mi fido in quel ch'i' odo.
Del presente mi godo, et meglio aspetto,
et vo contando gli anni, et taccio et grido.
E 'n bel ramo m'annido, et in tal modo
ch'i' ne ringratio et lodo il gran disdetto
che l'indurato affecto alfine à vinto,
et ne l'alma depinto «I' sare' udito,
et mostratone a dito», et ànne extinto
(tanto inanzi son pinto,
ch'i' 'l pur dirò) «Non fostú tant'ardito»:
chi m'à 'l fianco ferito, et chi 'l risalda,
per cui nel cor via piú che 'n carta scrivo;
chi mi fa morto et vivo,
chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda.

Enigmatica canzone che è anche un'eccezione metrico-formale dei *Fragmenta*, sulla quale i vecchi commentatori non s'avventurano in definizioni, a parte il solitario «mesticcio» del senese Francesco Patrizi; solo il Bembo, in una lettera a Felice Trofino citata dal Castelvetro, avverte che questa speciale canzone non ha «suggetto alcuno continuato», è una somma di proverbi e un'adunata di sentenze e motteggi assimilabili a proverbi: «la qual cosa era in uso a quei tempi, e chiamavansi, queste cotali canzoni, Frottole», adducendo il competente rinvio alla vera frottola da lui attribuita (e attribuibile) a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, dove l'autore fin dall'inizio sottilmente designa il 'genere' antilirico del componimento evocando Persio, che chiama la sua prima Satira *hoc ridere meum*. L'ibrido d'una canzone-frottola, o canzone «frottolata» secondo l'arguta definizione quattrocentesca di Filippo Scarlatti evocato da Francesco Flamini (1895) e dal Foresti, tiene della canzone la divisione strofica e la bipartizione della stanza in fronte e sirma; della frottola è invece la continua segmentazione del verso in rime interne, con andamento «spezzato e rotto» (Vellutello), frastagliato: su quindici versi della stanza solo cinque sono versi autonomi (decimo, undicesimo, tredicesimo, quattordicesimo e quindicesimo), che dànno complessivamente due settenari e tre endecasillabi. Tutti gli altri sono endecasillabi con rimalmezzo al settenario, con l'eccezione del nono verso che porta una rima interna alla scadenza del primo emistichio quinario; eccezione dentro l'eccezione è la rimalmezzo al settenario nel nono verso delle due ultime stanze (vv. 68 e 84), con sgarro che commemora l'irregolarità del 'genere' di partenza e insieme formalizza la svolta mentale delle due stanze finali. La struttura sonora della frottola arcaica, una filastrocca ininterrotta di versi di varia misura (ma sarà da dire che tutta la preistoria è concentrata tra il silenzio del *De vulgari* e la fluente trattazione dei *motus confecti*, «vulgariter frotolae», nella *Summa* di Antonio da Tempo del 1332), è anch'essa qui sovranamente omaggiata, perché il testo 'frottolato' neutralizza e fonicamente annulla nel suo sistema la stessa divisione in stanze regolari mediante l'artificio delle *coblas capcaudadas*; vale a dire che, in forte effetto di fu-

sione, l'ultima rima della stanza è la prima della *cobla* che segue, con l'ulteriore espediente della concatenazione interstrofica affidata alla rimalmezzo e non già alla rima in fin di verso; cosí in relazione fonica e logica di associazioni contigue riduttive: «chi non à l'auro, o 'l perde, | spenga la sete sua con un bel vetro. || I' die' in guarda a san Pietro; - or non piú, no» (strofe I-II). È un'altra trovata formale quasi senza precedenti, che andrà aggiunta all'*inventio* d'un genere rigenerato. In questo gioco di spiazzamento, stabile resta però la cifra piú vistosa della frottola, consistente nella gamma di oscurità-allusività in un intreccio ellittico con intarsio di detti memorabili, che non a caso hanno guidato il Bembo all'agnizione (riprodotta anche nelle *Dichiarationi non piú stampate ... tratte dalle dottissime Prose di monsignor Bembo*, Nicolò Bevilacqua, Venezia 1568, p. 119). Ne esce un Petrarca insolito con effetti metalinguistici fuori del canone, che affida un brano di 'autobiografia' poetica a un modo 'irregolare' e 'illegittimo' (*De vulgari* II III 2), ma nobilitato e liricizzato, con la stessa forza d'immagine con la quale sul piano dei contenuti solleva la delusione dell'essere e del conoscere (lo *scorno* della mancata agnizione, v. 2; il «gran disdetto» di madonna, v. 81) al livello d'una rigenerazione interiore: «I' mi fido in Colui - che 'l mondo regge...» (fine della terza stanza), con l'appello a quella *pietosa verga* del buon Pastore antitetica alla spietata *verga* di Amore del codice lirico trobadorico, dove «Amors ten sa verga, | qe·m n'a ferit...» (Raimbaut d'Aurenga, *Apres mon vers*, 14-15; *Cars, douz e fenhz*, 66-67). Cosí l'autore mescola nel crogiolo proverbi strani o stranoti e miti collettivi («ama chi t'ama...», «et chi troppo assotiglia - si scavezza», vv. 31, 48, ecc.) con *adagia* privatissimi che hanno una proverbialità o memorabilità tutta interna al *Canzoniere*, come le «parole - accorte et sagge», il «bel lume» e le «nocturne vïole - per le piagge» in apertura della quinta stanza. La novità tanto incompresa quanto clamante della canzone-frottola (a parte il contenuto amoroso, laddove le frottole trecentesche, veterotrecentesche e quattrocentesche, sono di contenuto politico-morale, come la piú antica databile di Fazio degli Uberti, *O tu che leggi*, del 1336) è proprio quel suo ragionare sullo statuto tecnico-formale del componimento *in fieri* e sulla realtà ambigua, sulla natura intricata, sulla figurazione obliqua del linguaggio poetico. Non a caso la parola-chiave data in apertura è *intendere* («ch'altri no m'intendeva», v. 2), ripresa centralmente nella formula «Forse ch'ogni uom che legge - non s'intende» (v. 46), allusiva allo stesso genere 'chiuso' del testo; il che non esclude il rapporto con gli 'ascoltatori' delle rime sparse (I 1), attirati invece verso una lettura complessa in base al motto per cui «Una chiusa bellezza - è piú soave» (v. 52). Su questo punto l'autore ha l'appoggio anche verbale di Agostino, per il quale *suavius* è il linguaggio figurato nonché l'*obscuritas* delle Scritture sacre, e piú gradite sono le cose cercate e raggiunte con difficoltà: «Sed quare *suavius* videam ... difficile est dicere ... Nunc tamen nemo ambigit et per similitudines *libentius* quaeque conosci et cum aliqua difficultate quesita *multo gratius* inveniri» (*De doctrina christiana* II VI 8; *De civitate Dei* XI 19; *Epistula* CXXXVII 3); lo stesso Santo che commentando nelle *Enarrationes* un passo oscuro del Salmo CXXVI adotta la parola *clausum* per annunciare improvvise aperture di senso a profitto della ricchezza della lettura (passo evocato nell'opuscolo *Invective contra medicum*, una 'poetica' in forma polemica), con invenzione linguistica solidale ai «motz ... serratz e clus» di Peire d'Alvernha (*Be m'es plazen*, 4-5) nonché allo stile *clus* dei grandi poeti della parola oscura in lingua d'oc. Altro convergente indizio è calamitato dallo stesso verbo *intendere* nella formulazione binaria della seconda stanza: «intendami chi pò, - ch'i' m'intend'io» (v. 17), che lascia intravedere l'*auctoritas* di Bernart de Ventadorn quando, in sintonia con Guglielmo IX (*Pos ve-*

zem de novel florir, 37-38), similmente coniuga la compiutezza e l'autonomia del messaggio poetico («m'intend'io») con la complicità del lettore («intendami chi pò»), coinvolto nella fruizione d'un *vers* che può crescere felicemente nel valore aggiunto della lettura: «Lo vers es fis e naturaus | e bos celui *qui be l'enten*; | e melher es, qui·l joi aten. || *Bernartz de Ventadorn l'enten*, | e·l di e·l fai, e·l joi n'aten!» (*Chantars no pot gaire valer*, 50-54). Similmente allusivo è il verbo *intendere* nella vera frottola *Di ridere ho gran voglia* («Or tu m'intendi», v. 126), dove lo sperimentatore, contro le «strette ... strade al vero» e contro un percorso chiuso e giustappunto «serrato» (vv. 9-10), intromette per di piú la *legenda* del componimento in atto e annuncia a strattoni le regole del gioco: lunghezza nonché tonalità 'aspra' e fosca («Troppo forse s'allunga | frottola col suon chioccio», con ricordo del lessico timbrico-tonale di *Inf.* XXXII 1, cfr. CCXCIII 8), stile umilebasso («Mie parole non fregio, - tu tel vedi»), discontinuità («Di palo in frasca - or pur qui siamo»), allusività enigmatica («Vedi com'io accenno - e non balestro...»), contaminazione dei piani del discorso («e male accoppio | questo detto con quello»). Cosí questa pseudo-frottola *Mai non vo' piú cantar com'io soleva*, eversiva dell'alta impresa (v. 36, LXXI 2) delle «dolci rime», quasi ripudiata dagli esegeti per una supposta incompatibilità col sistema e quasi «scritta a bello studio in maniera che ella non s'intenda» (Leopardi), è invece il corrispettivo formale di un'incomprensione acuta (d'amore e di sé come poeta d'amore), progettata in controcanto secondo una legge obliqua ma non «zoppa» (v. 49) ed assorbita nel 'plurilinguismo' di Petrarca, che affida messaggi estremi all'oltranzismo significante di forme, tecniche e strumenti, nella convinzione (agostiniana) che l'alternanza di luoghi chiari e oscuri ravvivi l'intelligenza dell'universa serie del Libro; plurilinguismo ben attestato nella polimetria dei *Fragmenta*, come documenta l'enigma contestuale della canzone-*escondich* intonata sulla formula *S'i' 'l dissi mai* con altro tipo di malinteso (CCVI), o la canzone *Verdi panni* di tenebroso virtuosismo (XXIX), un labirinto metrico-sintattico di strumentazione danielina.

Il componimento è collocato in una piccola serie circoscritta da due sonetti d'anniversario, il quattordicesimo dell'amore *Lasso, ben so* (CI) e il quindicesimo, *Non veggio ove scampar* (CVII); i tre sonetti intermedi CII-CIV sono 'falsi' cronologici dentro la *fabula* relativamente acronica del *Canzoniere*, aggiunti nella 'forma' Correggio. Non a torto pertanto Foresti suggerisce le date-guida del 1341 e del 1342; anzi, per lui, Parma 1341. Difficile invece pensare ad anni «posteriori alla morte di Laura» (Santagata), perché le rime concepite o selezionate 'in morte' escludono ogni sperimentalismo metrico e riducono perfino il numero delle forme canoniche: eccezionalmente una sola ballata con elegiaco (e anomalo) *incipit* settenario, una sola sestina (ma 'doppia' per raddoppio di stile e di dolore), nessun madrigale, come invece qui a contatto con interruzione marcata della serie melodica (CVI, cfr. introduzione a CCCXXIV e CCCXXXII).

Canzone di sei stanze senza congedo (cfr. LXX); stanza di quindici versi, endecasillabi prevalentemente con rimalmezzo (cfr. XXIX) e due settenari, secondo lo schema: (x7)A (a7)B (b7)C, (x7)A (a7)B (b7)C; (c7)D (d7)E (e5)D d E (e7)F G g F || (f7)..., con la sirma collegata alla fronte mediante rima interna, di modo che il primo emistichio (c) funziona da chiave. Nelle ultime due stanze la rima interna del nono verso cade alla scadenza del primo emistichio settenario e non al quinario come nelle altre stanze. Il Foresti propone una sirma divisibile e segna le «pause ritmiche» (DED, dE.FGgF) in base alla 'punteggiatura' (comma e punto) apposta dal copista Giovanni Malpaghini nella vulgata, secondo la trascrizione diplomatica del Modigliani (1904): il problema merita una revisione ulteriore e al vivo sull'idiografo Vaticano lat. 3195 (cfr. Capovilla, *Indicatori me-*

trici). Qui ai vv. 1 e 36 è trascritto *cantare* e *cominciare*, secondo l'abitudine dei copisti antichi di scrivere parole intere con elisione implicita, senza pregiudizio sillabico; la non-autonomia degli emistichi è per altro dimostrata dal v. 72, «a la speranza mia, - al fin degli affanni», che comporta sinalefe *mia-al* per la complessiva lettura dell'endecasillabo.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Canzone dell'amaro riso*, pp. 1-49; Chiòrboli, *Questioni*, pp. 205-17; Jones, *Analysis*, pp. 24-45; Suitner, *Tradizione stilnovistica*, pp. 30-35; Verhulst, *La frottola*, pp. 12-45; Daniele, *Mai non vo' piú cantar*, pp. 149-174; Pancheri, *Frottola dispersa*, pp. 65-74; Id., *Divagazioni*, pp. 5-17.

[I]. 1. *Mai non vo' piú cantar ... soleva*: esordio programmatico che annuncia lo 'stile' del disamore; in ciò Petrarca è tanto vicino a Dante, «Le dolci rime d'amor *ch'i' solia* | cercar ne' miei pensieri, | convien ch'io lasci...», con gli atti *disdegnosi e feri* (cfr. v. 9) della donna che chiudono la via dell'*usato parlare* (*Conv.* IV), quanto a Guittone (Barbi-Pernicone per Dante) quando detta la canzone-manifesto della 'conversione' e del mutato stile di frate Guittone: «Ora parrà s'eo saverò cantare | e s'eo varrò *quanto* valer già *soglio*, | poi che del tutto Amor fug[g]h' e disvoglio»; antico tema del silenzio dell'amante-poeta (e dell'*amator sapientiae*, Lazzerini), davanti al 'disdegno' di madonna, per cui anche Bernart de Ventadorn dichiara di rinunciare al canto in chiusura della canzone della *lauzeta*: «De chantar me gic e·m recre, | e de joi e d'amor m'escon» (*Can vei la lauzeta*, 59-60); sullo stesso tono Arnaut Daniel, «D'autra guiz' e d'autra razo | m'aven a chantar *que no sol*» (Perugi). Affine programma di rime non dolci nella frottola, in posizione incipitaria, «Di ridere ho gran *voglia*».

2. *altri*: il solito pronome indefinito per l'amata-che-non-si nomina. *no m'intendeva*: *intendere* è il verbo quasi tecnico d'una comprensione interdetta; in parallelo: «ma spero che sia intesa | là dov'io bramo, et là dove esser deve, | la doglia mia...» (LXXI 4-6), «altri che voi [occhi] so ben che non m'intende» (LXXI 23), «et so ch'altri che voi nessun m'intende» (XCV 14), e pertanto *mot-clé* equivoco all'interno del 'genere' frottola, qui vv. 17, 46; *Di ridere ho gran voglia*, 126: «Or tu m'intendi». *scorno*: lo stesso «primiero scorno» della canzone della bella Sapienza CXIX 78, nonché «amoroso scorno» di CCI 8; nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, 85: «Sia di chi vuol lo scorno» (uno scorno sempre amoroso rinviato ad altri).

3. *et puossi ... molesto*: anche in un'accogliente dimora si può essere importuni, secondo l'immagine di CCXXXV 3-4: «onde, a chi nel mio cor siede monarcha, | sono importuno assai piú ch'i' non soglio», e di *Buc. carm.* III 4: «fis importunus amando» (Dane al pastore Stupeo; una tonalità pastorale è nel tema dell'esordio, se si pensa alla delusione di Coridone nella seconda Ecloga di Virgilio: «O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?», vv. 6 sgg.). Il *bel soggiorno* è la sede privilegiata del lauro in CLXXXVIII 1-3: «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, | tu prima amasti, or sola al *bel soggiorno* | verdeggia...», su cadenza dantesca: «però è buon pensar di bel soggiorno», *Purg.* VII 45 (Castelvetro). L'aggettivo *molesto* ha la stessa forza semantica di «ingiurïoso et importuno» nella canzone CCVII 21, con rinvio alla prima *cantilena oculorum*: «quanto mia laude è 'ngiurïosa a voi» (LXXI 17).

4. *Il ... sospirar*: quegli infiniti sospiri (trobadorici, stilnovistici) che sono la materia del canto lirico; cfr. I 1-2, CCXCIII 1-4. Nell'accostamento negativo con *nulla* cfr. CCXCIV 11: «ch'altro che *sospirar nulla* m'avanza». *nulla releva*: niente vale. Luogo parallelo: «Ma infin a qui nïente mi releva | prego o *sospiro* o lagrimar...» (CCLXIV 9-10); cosí in prosa, di ferita insanabile dove «me-

dicamenta nil relevant» (*Fam.* II 4, 4); Garzo, *Proverbî*, 228 a; *Par.* XXX 122-123: «ché dove Dio sanza mezzo governa, | la legge natural nulla rileva». Rima ricca con *soleva*.

5. *su per l'Alpi neva*: già sulle mie tempie nevicano capelli bianchi; LXXXIII 1-2, CCX 14. Metafora di Orazio, quando isola le «capitis nives» che deturpano Licia invecchiata; l'abbondanza del tropo oraziano è sconsigliata da Quintiliano (*Inst.* VIII VI 17), qui ricordato da Petrarca (Gesualdo piú Castelvetro): «Sunt et durae [metaphorae], id est a longinqua similitudine ductae, ut "capitis nives" [*Carm.* IV XIII 12] et "Iuppiter hibernas cana nive conspuit Alpes" [verso di Furio Bibaculo, già parodiato da Orazio. *Serm.* II V 40-41: «seu pingui tentus omaso | Furius hibernas cana nive conspuet Alpis»]...»; cfr. *Rer. mem.* II 42, 2 a proposito dei sali verbali di Domiziano: «Alterius comam permixta canitie flavescentem, perfusam mulso nivem appellavit» (Castelvetro). Il verbo *nevare* è anche dantesco, *Conv.* IV VII 6, ecc. Sarà da notare nella stessa posizione esordiale della frottola *Di ridere ho gran voglia*, sempre al quinto verso, il luogo parallelo «tal ch'io son stanco - omai d'andar per l'Alpe», per altro riconducibile ad altro sistema metaforico, come in *Buc. carm.* IV 58-60: «rigidas hac [cithara] sepe per Alpes, | perque nemus vacuum, perque atra silentia noctis | fisus eo...» (Pancheri).

6. *et è*: impersonale. *presso al giorno ... desto*: tema della vigilanza come sintomo di salvezza (e quindi di libertà, cfr. v. 4), con riscontro anche verbale in san Paolo, *Rom* XIII 11-12: «Et hoc scientes tempus, quia hora est iam nos *de somno surgere*; nunc enim propior est nostra salus quam cum credidimus. Nox praecessit, *dies autem appropinquavit*. Abiiciamus ergo opera tenebrarum, et induamur arma lucis» (Daniello); anche *Eph* V 14: «Surge qui dormis, et exurge a mortuis, et illuminabit te Christus». Il motivo paolino è frequente nell'innodia, basterà ricordare le strofe latine dell'*Alba bilingue* di Fleury, con quel sorgere di Cristo-Sole: «Spiculator [la vedetta] pigris clamat: Surgite!».

7. *acto dolce honesto*: lo stesso «atto dolce» che accompagna la donna del Libro, CVIII 7 e CCXXXVIII 14; con la stessa sovrapposizione aggettivale: «madonna in quel suo atto dolce honesto» (CCCXLI 4), «atti ... dolci soavi» (XCI 4) come variante d'infinita gamma petrarchesca.

8. *donna amorosa*: che fa innamorare, come nell'*incipit* di Pietro Morovelli «Donna amorosa | sanza merzede, | per la mia fede, | di me giucate...».

9. *'n vista*: nell'aspetto, nei suoi atti esteriori. *altera et disdegnosa*: clausola dantesca di *Purg.* VI 62, dell'anima di Sordello: «come ti stavi altera e disdegnosa» (Castelvetro), con dittologia seguita, come qui, da altra dittologia in rima («onesta e tarda»); ancora Dante, *Amor che ne la mente*, 76: «ella la chiama fera e disdegnosa» (*Conv.* III), da cui il rovesciamento del vicino sonetto CXII 8, «disdegnosa et fera». Nel sistema di Dante lirico *disdegnosa* è la donna «a cui non cale | de l'amorosa mente» (*Io sento sí*, 68-69) e «Tanto disdegna qualunque la mira» (*Voi che savete*, 3-5), o, come è detto della donna fiera e difficile da raggiungere diventata Filosofia: «disdegnosa, ché non mi volgea l'occhio, cioè ch'io non potea vedere le sue dimostrazioni» (*Conv.* III XV 19).

10. *superba et ritrosa*: rovescio negativo della coppia aggettivale positiva del verso precedente (insuperbita per la sua 'altezza' e di scostante ritrosia, tale da non dare aiuto all'amante, che per questo s'allontana dal canto).

11. *senza spada*: perché i soggetti di Amore sono disarmati, «Nil opus est bello» (passo degli *Amores* di Ovidio, I II 21, piú volte richiamato nel Libro, cfr. note a III 9 e LXII 11). «Gli altri signori portano la spada. Paolo a *Rom* 13.4: "Non enim frustra gladium gestat, nam Dei minister est..."» (Castelvetro).

12. *smarrita à la strada*: forse con allusione alla «via ... smarrita» all'inizio dell'*Inferno* dantesco. *torni indietro*: lo stesso precetto è applicato nello 'smarrimento' di LIV 10, «et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno» (non a caso un madrigale), cfr. CXX 9. Per il tema della via storta o smarrita si veda anche LXXXVIII 4-6: «per *fuggir dietro* piú che di galoppo; | et fuggo anchor cosí debile et zoppo | da l'un de' lati, ove 'l desio m'à storto...» «*Redire in viam*, proverbio latino» (Castelvetro).

13. *albergo*: una dimora, ricovero o rifugio. *posisi in sul verde*: si posi, dorma, sull'erba verde d'un prato; «in sul verde e 'n su' fiori», *Purg.* VII 82; LXVI 33. Il *verde* anticipa emotivamente la parola simbolica *l'auro*.

14. *l'auro*: la coppa d'oro (sineddoche), pletorica per chi arde di sete e può dissetarsi con un bicchiere di vetro; Orazio, *Serm.* I II 114-15: «Num, tibi cum fauces urit sitis, aurea quaeris | pocula?» (Chiòrboli), spesso ricordato in prosa, *Fam.* XXI 13, 4. *o 'l perde*: la perdita appartiene all'«amoroso scorno», come nel secondo sonetto del guadagno e perdita del guanto, *Mia ventura et Amor* (CCI).

15. *vetro*: altra sineddoche (fr. *verre*), che rientra nell'adagio toscano «Chi non può ber nell'or, beva nel vetro» (Ponte); Alano, *Liber parabolarum* IV (PL CCX, col. 588): «Nec magis egregio dulcescit potus in auro | quam facit in vitro quod minus asse valet» (Pancheri); cfr. nota al v. 16.

[II]. 16. *I' die' in guarda ... no*: allusione deliberatamente tenuta sotto il livello dell'intelligibilità; ma il verso che segue dichiara almeno che la comprensione è interna al sistema, «intendami chi pò, - ch'i' m'intend'io». Il verso sembra ricapitolare e chiudere quanto enunciato alla fine della prima stanza (vv. 12-15), replicando sul piano della sentenza il collegamento 'frottolesco' tra le stanze, ambiguamente ma decisamente optando per l'alternativa meno eletta; l'allusione sarà al proverbio «Absente Petro dabitur custodia Paulo» (Walther, *Sprichwörter und Sentenzen*, n. 158n), esponente d'una nutrita serie costruita sulla contrapposizione dei puri nomi degli Apostoli: «Absente Petro datur possessio Paulo», «Nudato Petro Paulum tegere» (Walther, n. 1580 e 39043), «Absenti Petro pulsat Paulus bene retro» (*Thesaurus* s.v. *Peter*, n. 7; Pancheri, *Divagazioni*). Non è escluso che qui san Pietro sia anche sotterranea figura della Chiesa, che dovrebbe essere povera «et scalza fra gli stecchi» (giustappunto nel primo sonetto contro la Curia avignonese, CXXXVI 13, CXXXVIII 9) e che invece è opulenta, coperta d'*auro*, che beve in *gemmata pocula* e non in quel *vitrum* essenziale che disprezza; questo motivo polemico forse sottinteso è esplicito nel capitolo «De gemmarum poculis» del *De remediis* (I 38) e anche nell'*Invectiva contra quendam magni status hominem* (giust'appunto un cardinale), sia pure parlando di lussuose travi dorate e non di calici: «Unde hic, queso, tuus luxus et Petri moribus tam dissimilis victus? Unde hec laqueata inauratis trabibus domus tua, sanctis patribus in speluncis aut sub divo pernoctantibus?» (*Opere*, p. 1006). Tassoni, su Castelvetro, accolto da molti commentatori, argomenta: «Questo proverbio pare che intenda di coloro che anticamente mettevano i beni loro sotto il patrocinio di San Pietro, e pagavano un tanto l'anno alla Sede Romana, che poi col tempo s'è fatta padrona assoluta di que' beni: onde le genti hanno ora tralasciato tal costume come pericoloso» (ipotesi vivacemente combattuta dal Foresti). Il lemma *guarda* (guardia, custodia) è un antico gallicismo (*Fiore*, XXIII 1, CXLIV 5, ecc.), qui usato in soluzione assoluta senza oggetto (o va presupposto il *bel vetro* della vita povera e immacolata, v. 15?), CCCXIV 13-14.

17. *intendami ... m'intend'io*: tensione anche guittoniana e post-guittoniana; Chiaro Davanzati, *incipit* del sonetto «Chi 'ntende, intenda ciò che 'n carta impetro», per cui Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 33.

18. *Grave soma ... mantenerlo*: onere pesante è mantenere un cattivo feudo (*fio*, in significato etimologico), che costa al vassallo (di Amore) piú di quanto rende.

19. *quanto posso*: lezione del manoscritto che sottolinea i limiti della volontà in armonia con i temi del sonetto XVI 7 e 13. *mi spetro*: «mi spetro | de l'errore» (LXXXIX 13-14), mi libero dall'illusione radicata come in una pietra; gioco paraetimologico con *Pietro*; cfr. nota a XXIII 84. *sol*: solo, senza *albergo*, senza *l'auro*, senza feudo, senza Amore; monosillabo che anticipa la vocale tonica della rima tronca (insieme a *posso*, e *Fetonte odo* del v. 20).

20. *odo*: è il verbo che introduce gli *auctores*, di solito un perfetto gnomico («Io udi' già dire a Bologna...», *Inf.* XXIII 142 sgg.), tipico del Notaio quando evoca i protagonisti dei Bestiari correnti: «contare - audivi a molta gente | che lo leone...» (*Donna, eo languisco*, 32-34), «La salamandra audivi | che 'nfra lo foco vivi...» (*Madonna, dir*, 27-28); *Tesoretto*, vv. 165 e 644; significativamente il verbo è al presente nella citata canzone di Guittone, *Ora parrà*, 5-7: «ch'a uom tenuto saggio audo contare | che trovare - non sa né valer punto | omo d'Amor non punto», dove forse si allude a un passo di Gaucelm Faidit (Pellizzari); cfr. nota al v. 77. Qui è richiamato il mito di Fetonte secondo Ovidio (*Met.* II 304-39), nel quale è identificato il mito personale della speranza caduta, «che tropp'alto montava» (XXIII 53, nota a XXIII 52); cfr. *Buc. carm.* III 37-38: «Quisquis amore voles solido tranquillus et alta | pace frui, maiora fuge et nimis alta caveto» (Zingarelli). *Po*: rima equivoca con *pò* (v. 17), che esalta lo stile «scuro» di marca guittoniana, confermato anche dal contatto allitterante *Po ... passato*: «che piú leggero è Po | a passar senza scola...» (*Tuttor, s'eo veglio o dormo*, 28-29); lo stesso gioco di rime tronche in guittoniani osservanti, come l'Anonimo che risponde a Terramagnino Pisano (*Geronimo, com' credo*, 19) e Pallamidesse in tenzone con Monte Andrea (*La pena ch'ag[g]lio*, 2); anche nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, 131-32: «sta lieto or chi non po'. | L'Adice e 'l Po - son due be' fiumi...»; cfr. nota a CLXXX 1, «Po, ben puo' tu portartene la scorza...», con l'antica *aequivocatio* disseminata e dissimulata nel verso.

21. *et già di là ... merlo*: il merlo non è caduto (come Fetonte nel Po), ma ha già passato il fiume, non c'e piú rimedio, è andata male per il cacciatore; è il punto di vista di chi insegue, in una metafora venatoria ben illustrata dal Vellutello: «Questo è proverbio, il qual depende da quello che 'n Lombardia usano quando dicano *La merla ha passà Po*, simile a quello *Gli è fatto il becco a l'oca* ch'usano in Toscana, e suolsi dire quando vogliamo significar la cosa esser fornita e che piú non vi s'ha da fare; e è tratto da coloro che su la riva di qualche torrente o fiume cacciano le merle o altri uccelli per farli dar ne la rete, perché attraversando la merla il rio è fornita la speranza del cacciatore, non vedendo forma di poterla piú pigliare. Cosí il poeta per tal proverbio il merlo per se stesso intendendo, vuol significare che 'l suo buon proponimento ch'avea fatto di spe[t]rarsi dal suo errore era già fornito». I due proverbi sono ugualmente citati in coppia con la medesima funzione e significato nelle *Prediche* di Bernardino da Feltre, nel capitolo appunto «De remediis contra malam consuetudinem»; cosí Teofilo Folengo, *Baldus* XXII 115. Gesualdo ricorda l'eventuale archetipo salmistico del proverbio: «Torrentem pertransivit anima nostra, forsitan pertransisset anima nostra aquam intolerabilem ... Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium...» (*Ps* CXXIII 5-7). Rima ricca di *rio* con *morío*.

22. *venite a vederlo*: sigla il proverbio, cosí come *odo* introduce l'*auctoritas* ovidiana, con soluzione innovativa. La sequenza proverbiale è chiusa da un verso funzionalmente allitterante, *venite ... vederlo ... voglio*. *Or i' non voglio*: ne-

gazione equivalente a «or non piú, no», v. 16; altro elemento ellittico (non vuole perché l'acqua è temibile e perché un merlo rischia comunque di rimanere «invescato», come è detto dopo, vv. 23-24).

23. *non è gioco*: non è uno scherzo. *uno scoglio ... onde*: una delle metafore costitutive della sestina LXXX, con *scogli* parola-rima. Il *trait d'union* mentale con i vv. 24-26 è il motivo del nascondere: uno scoglio non visto dal nocchiero, il vischio nascosto tra i rami, il *soverchio orgoglio* che *asconde* molte virtú d'una bella donna; cfr. CXXXV 20-23, CCXXXV 5-8 e nota a XXXVIII 14.

24. *il visco*: che imprigiona l'uccello tra le fronde; cfr. CCLVII 8, CCLXIII 7, nota a XXXIV 8, ecc.; luogo parallelo entro il 'genere' è nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, 66-67: «et tal si mostra asciutto - ond'altrui coglie, | e talor tra le foglie - giace il vesco».

25-26. *soverchio ... asconde*: in una bella donna un orgoglio eccessivo nasconde i pregi; tema della donna «superba et ritrosa» della prima stanza, v. 10.

27. *Alcun è che risponde ... nol chiama*: rovesciamento d'un modulo scritturale, «quia vocavi et non erat qui responderet» (*Is* LXVI 4), «Voca ergo si est qui tibi respondeat» (*Iob* V 1 e XIV 15), «Vocavi et non respondit mihi» (*Ct* V 6); comincia infatti qui un elenco di ribaltamenti e paradossi amorosi a chiusura di stanza; questo primo assurdo ha la sua variante di sublimata normalità 'in morte' nel sonetto *Al cader d'una pianta*: «è anchor chi chiami, et non è chi responda», per cui nota a CCCXVIII 14.

28. *chi 'l prega*: se qualcuno (SI QUIS, come spesso in provenzale e in antico italiano) lo prega di restare. *si delegua*: si dilegua, come in LVII 13, LXXIII 21, CCCXVI 5; *Tr. Cup.* III 154. *et fugge*: clausola similare nella canzone *Ne la stagion*, «et lei non stringi che s'appiatta et fugge» (nota a L 42). Realizzazione veloce d'un tema classico e trobadorico; Ovidio, *Am.* II XIX 36: «quod sequitur fugio; quod fugit, usque sequor»; Bernart de Ventadorn, *Lo rossinhols s'esbaudeya*, 45-46: «car cel sec [segue] Amors que·s n'esdui | e cel l'enchaussa qu'ela fui» (Zingarelli).

29. *al ghiaccio si strugge*: come si struggerebbe alla fiamma; luogo parallelo: «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio | move la fiamma che m'incende et strugge», CCII 1-2; *Tr. Mor.* II 136, CCXXIV 12-13.

30. *dí et notte*: formula temporale (salmistica, trobadorica) che sigla il continuo affanno dell'amante, cfr. nota a LXXIV 8.

[III]. 31. *ama chi t'ama*: il proverbio per intero è «Ama chi t'ama, e rispondi a chi ti chiama», già rovesciato per la seconda metà dell'assunto nella stanza precedente, «Alcun è che risponde - a chi nol chiama», v. 27. Altra citazione di *auctoritas* proverbiale in CXXII 5-6: «Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo | anzi che 'l vezzo». *è fatto antico*: è vecchio («Vetus verbum est in veteri proverbio», Gesualdo) e collaudato (dai poeti: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona», *Inf.* V 103); altri intende «È antiquato», fuori uso: ma il rovesciamento del proverbio viene dopo, vv. 32-33.

32. *I' so ben*: allusione agli *auctores* taciuti nei quali si può leggere l'applicazione del proverbio. *or*: lo stesso *or* che introduce le inversioni di rotta nella strofe che precede, vv. 16 e 22. *lass'andare*: lascia andare la parte del proverbio che dice *chi t'ama*, cioè la legge dell'amante riamato e dell'irrecusabilità d'amore («Amor nil posset amori denegare» recita la regola XXVI del *De amore* di Andrea Cappellano), e ciascuno faccia esperienza a proprie spese, v. 33.

33. *conven*: è necessario; cfr. nota a LXXIII 22, ecc. *impare ... spese*: altro intarsio proverbiale; cosí Antonio Pucci nella canzone *Un gentiluom di Roma*, «ch'egli è buono imparare a l'altrui spese» (Ferrari).

34. *humil*: benevola, benigna, l'opposto della donna *superba* (v. 10) e piena

di *soverchio orgoglio* (v. 25); probabilmente da leggere anche qui *umíl* alla provenzale, cfr. CXXVI 44. *grama*: rende gramo, tribola (denominale, antico francese *gramir* e *engramir*, *gramier*, *graignier*, da *graim* o *grain*); cosí Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, V 3: «Ch'ello cui piú ama | piú in terra grama» (Ferrari). Il verbo di contenuto negativo lega due aggettivi di segno positivo omogeneo, *humil ... dolce*, stabilisce quindi un'altra situazione paradossale.

35. *Mal si conosce il fico*: proverbio polivalente che dà il fico come il melone? (cosí i commentatori; ma il Tassoni cita il proverbio contrario: «I fichi non ingannano come fanno i melloni»). Di fatto il fico è proverbialmente dolce, come *dolce* è l'*amico* (*Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, 409-10: «Nui' omo savio lassa bon figo per reu pero: | a [lo] mançar par dolce, a lo glotir è fiero»; *Inf.* XV 65-66: «ché tra li lazzi sorbi | si disconvien fruttare al dolce fico») e sintomo di rinascita primaverile-amorosa (*Ct* II 11-13). Qui probabilmente si fa allusione alla parabola evangelica per cui ogni albero «si conosce» (*cognoscitur*) dai frutti che dà; il buon fico (o il *dolce amico*) non è ben riconosciuto dall'*humil donna*, che pertanto imparerà «a le sue spese», v. 33: «Non est enim arbor bona quae facit fructus malos, neque arbor mala faciens fructum bonum. Unaquaeque enim arbor de fructu suo cognoscitur. Neque enim de spinis colligunt ficus, neque de rubo vindemiant uvam» (*Lc* VI 43-44; *Mt* VII 16-20). Il poeta pone sé come la buona pianta che non può dare buoni frutti (poetici): ciò spiega il passaggio successivo, «A me pur pare | senno a non cominciar...», che sigilla l'interdizione. *pur*: senz'altro. *pare*: rima ricca con *impare*; segue *enjambement* «pare | senno».

36. *alte imprese*: controcanto all'«alta impresa» della lode annunciata nel Libro (V 6) e peculiare delle *cantilene oculorum* (cfr. nota a LXXI 2, LXXIII 22).

37. *per ogni paese*: dappertutto, «presso qualunque donna» (Foresti); cfr. XCII 2. *è bona stanza*: si sta bene.

38. *L'infinita speranza ... altrui*: una speranza senza fine (quindi l'illusione) uccide (con *altrui* impersonale). Forse un richiamo alla folle speranza di Fetonte, evocato al v. 20.

39. *fui ... in danza*: fui in ballo; sempre a proposito della speranza *infinita*, «avendo molto sperato e nulla ottenuto» (Daniello).

40. *m'avanza*: di vita; con i *loci paralleli*: «ben temo il viver breve che n'avanza» (CLXVIII 14), «A quel poco di viver che m'avanza | et al morir, degni esser Tua man presta» (cfr. nota a CCCLXV 12).

41. *fia chi nol schifi*: ci sarà qualcuno che l'avrà caro, con litote e allitterazione; *Quel poco* del v. 40 è prolettico, con ripresa pronominale. *a lui*: a Dio, *Rector mundi*, v. 42.

42. *mi fido*: confido, cfr. CXXVIII 84, CCLXIV 14-15 («Quelle pietose braccia | in ch'io mi fido»), CCCLXVI 72. *'l mondo regge*: in circuito con Amore che «regge suo imperio» della prima stanza (v. 11), cfr. *Tr. Mor.* I 71; *Inf.* I 127.

43. *seguaci Suoi*: isolati tra i *seguaci* del dio d'Amore, XCIII 3. *boscho*: il luogo verde e appartato dove il Buon Pastore pascola il suo gregge, opposto al «bosco | folto di spine» della sestina *Anzi tre dí* (CCXIV 22-23) e al bosco «degli ombrosi mirti» di *Tr. Cup.* I 150.

44. *pietosa verga*: il baculo del *Pastor Bonus*, che guida il gregge all'ovile, come il pastore della canzone L 32-34, che «co l'usata verga, | lassando l'erba et le fontane e i faggi, | move la schiera sua soavemente».

45. *mi meni*: ottativo. *a passo omai*: ordinatamente, dopo tanto errare tra infinite speranze. *le Sue gregge*: opposte all'*amorosa greggia* di *Tr. Cup.* IV 9. Rima ricca con *regge*.

[IV]. 46. *che legge*: «che legge questa sua canzone» (Vellutello). *non s'intende*: non ne viene a capo (il verbo medio indica la partecipazione alla lettura, sia pure vana), come chi tende la rete e non piglia pesci (v. 47).

47. *et la rete ... piglia*: e forse può accadere che qualcuno tenda la rete senza prendere pesci.

48. *assotiglia*: argomenta sottilmente, tira la corda dell'ingegno; verbo neutro, come in Jacopone, *La Bontate se lamenta*, 53-54: «e vai tanto assuttiglianno, | che rompe la ligatura»; *Fiore*, CXLIV 14; cfr. Ageno, *Verbo*, p. 103; Guido Orlandi a Cavalcanti, *incipit* del sonetto «Per troppa sottiglianza il fil si rompe». *si scavezza*: si schianta come una cavezza troppo tirata, si rompe il collo (troppo tirato dalla cavezza dell'ingegno), ci perde il capo; cfr. *Mare amoroso*, 69-71 (anche vv. 303 e 306): «ch'io voglio far la dritta somiglianza | de l'albero che per troppo incarcare | scavezza [codice *si s.*] e perde foglie e fiori e frutto, | e poi si secca».

49. *Non sia zoppa la legge*: termine dei legisti, «Contractus non debet claudicare» (Ferrari). La *legge* non sembra quella del bene remunerato e del male punito (tutti i commentatori), ma la legge stessa che regola il componimento e la sua comprensione; questa legge non deve essere *zoppa* o manchevole laddove uno crede che sia (*ov'altri attende*), ma solo cifrata, «chiusa», v. 52. Sempre nella sfera del linguaggio, immagini affini sono la *zoppa bugia* che depista nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, 78-81 («O svergognato ardire: | una zoppa bugia | voler per lunga via | guidar molti c'han senno»), nonché il sillogismo zoppo del medico ciuco nelle *Invective contra medicum*, III: «conclusit ille enthimemate claudicante et rauco». Rima equivoca di *legge* col verbo *legge* del v. 46, e rima ricca e derivativa di *attende* con *intende* e *tende*.

50. *si scende*: probabile allusione alla 'discesa' stilistica del genere frottola e al rifiuto delle dolci rime d'amore (cfr. nota al v. 1), senza che sia esclusa la tranquillità e il *bene star* della pianura rispetto alle vette; *Buc. carm.* III 37-38: «Quisquis amore voles solido tranquillus et alta | pace frui, maiora fuge et nimis alta caveto...» (Santagata).

51-52. *Tal par gran meraviglia ... piú soave*: una cosa può apparire un miracolo (a chi guarda o legge), che poi (a un secondo esame) è considerata di nessun valore; meglio è una bellezza *chiusa*, serrata a chiave, indecifrabile (introduzione al tema della *chiave* che apre e libera l'anima dalla prigionia, vv. 53-55). La *chiusa* bellezza è quella veicolata dal componimento stesso, il ricercato *obscurisme* di questa canzone-frottola. Una difesa dell'oscurità, che va di passo con la complessità del discorso dei poeti e di Dio, è nella trattazione sulla poesia del terzo libro delle *Invective contra medicum*, dove sono chiamati in causa Agostino e san Gregorio (p. 916): «Idem in Psalmo centesimo vicesimo sexto: "Ideo enim" inquit "forte obscurius positum est, ut multos intellectus generet et ditiores discedant homines, qui *clausum* invenerunt quod multis modis aperiretur, quam si uno modo *apertum* invenirent" [*En. in Ps.* CXXVI 11] ... Quem secutus Gregorius super Ezechielem: "Magne" inquit "utilitatis est ipsa obscuritas eloquiorum Dei, quia exercet sensum ... Habet quoque adhuc maius aliud, quia Scripture Sacre intelligentia, que *si in cuntis esset aperta vilesceret*, in quibusdam locis obscurioribus tanto *maiori dulcedine* inventa reficit, quanto maiori labore castigat animum quesita" [*Homiliae in Hiezechihelem* I VI 1; PL LXXVI, col. 829]». I commentatori intendono *Tal* = Laura, o le donne in genere, o le bellezze terrestri appetto a quelle celesti (Daniello); per loro quindi la bellezza è quella di Laura o delle donne.

53-54. *la chiave ... s'avvolse*: la chiave del non volere, girata dentro la serratura del cuore. Il passo è una delle tante variazioni interne di *Inf.* XIII 58-61:

«tenni ambo le chiavi | del cor di Federigo, e che le *volsi*, | serrando e diserrando, sí *soavi*, | che dal secreto suo quasi ogn'uom *tolsi*», come insinua anche il ricordo dell'*enjambement* dantesco nella variante *s'avvolse* | *al cor*; cfr. introduzione a XCI, nota a CLV 12. *sciolse ... et scossa l'ave*: aprí, liberò [giusta la dittologia *libera et sciolta*, XCVI 12, *soluta et libera*, *Fam*. III 4, 4] l'anima e l'ha privata di cosí pesante catena; i verbi sono in rapporto sinonimico, cfr. «di questa carne scosso» (CCXVII 13, nota a CLV 4), con analoga metafora. Il laccio dolce e amaro, o *catena* di Amore, rimanda agli archetipi trobadorici, per cui Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai*, 29-30: «Qu'Amors m'a mes tal cadena | plus doussa que mel...», cfr. VIII 14, LXXVI 9-10; *Tr. Cup*. IV 97: «né rallentate le catene o scosse». Altro *enjambement* dei vv. 54-55.

56. *sospir' ... tolse*: si oppone al «sempre sospirar» che «nulla releva» del v. 4, con *(i)nfiniti* sospiri (CCXXXV 10) paralleli all'*infinita speranza* della terza *cobla*, v. 38.

57. *Là dove*: avverbio avversativo (Fausto, Chiòrboli), piuttosto che «nel cuore» (Moschetti, Zingarelli); cioè nel verso: mentre piú (un tempo) mi dolsi io, (ora) altri si duole. *Adnominatio* di *dolse ... dole ... dolendo ... dolore*, con centrale contrappeso semantico in figura allitterante, *adolcisce*. *altri*: l'amata non piú amata; *altri si dole* in clausola finale di verso anche in CXLI 4.

58. *dolendo adolcisce*: dolendosi mitiga; *adolcisse* per *adolcisce* è nella vulgata, con grafia imputabile allo scriba ravennate (Contini); cfr. CCXXIII 14.

60. *et è non men che suole*: eppure Amore non è minore, è forte come prima, con altra litote; cosí Dante, nella canzone che appunto comincia «Io *sento* sí d'Amor la gran possanza», 6: «sí ch'io son meno ognora ch'io non soglio», sempre con *meno* aggettivale. *suole*: ha il solito valore d'imperfetto, cfr. v. 1, nota a XCIV 14.

[V]. 61. *In silentio parole*: il primo degli elementi contrastanti e pieni di seduzione elencati in questa stanza; cosí «un atto che parla con silentio», CCXV 11. *parole - accorte et sagge*: tipiche della donna del Libro in altri elenchi di meraviglie, «et l'accorte parole, | rade nel mondo o sole» (XXXVII 86-87), «col ~~suon de le parole~~ accorte» (CIX 10), «con parole honeste accorte» (CLXX 3), «con quel suo dolce ragionare accorto» (CCCLIX 4); la giuntura aggettivale è cara a Petrarca, LIII 3, CCLXIV 119. Tutti i sostantivi dei vv. 61-70 sono soggetti del verbo «m'ànno il cor tolto», v. 69.

62. *e 'l suon ... altra cura*: quel canto che mi sottrae ogni altro pensiero; come l'*amoroso canto* di Casella, «che mi solea quetar tutte mie doglie» (*Purg*. II 108), cfr. XC 10-11, CCCXXV 47; un *suon* che emerge da quel *silentio* di parole interiori, v. 61.

63. *pregione oscura*: quel corpo, «quel suo bel carcere terreno» (CCCXXV 101), quella tenebrosa prigione (secondo l'immagine classica e cristiana; cfr. *Tr. Mor*. II 34-35: «La morte è fin d'una pregione oscura | all'anime gentili»; Agostino, *Contra Ac*. I III 9: «Hoc corpus, hoc est tenebrosum carcerem...»; nota a LXXII 20, CCLXXXVII 3), rischiarata dal *lume* dello spirito. *'l bel lume*: la luce interiore oltre l'opacità corporea; nel frammento Ia 19 del *Triumphus Mortis* e nel sonetto *Sento l'aura* con formula similare il *bel lume* è Laura stessa, confusa con i suoi 'segni' in natura: «Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli | veggio apparire, onde 'l bel lume nacque» (cfr. nota a CCCXX 2).

64. *nocturne*: color della notte, come in Virgilio «nigrae violae» (*Ecl*. X 39; Daniello); nel sistema petrarchesco le viole, che annunciano la primavera della natura e della persona, sono le armi stesse di Amore; cosí nella grande canzone di lontananza e di sostituzioni *In quella parte*: «In ramo fronde, over vïole in ter-

ra, | mirando ... | negli occhi ò pur le vïolette e 'l verde | di ch'era nel principio de mia guerra | Amore armato...» (CXXVII 29-34). *per le piagge*: altro indizio primaverile, «et fiorian per le piagge l'erbe e i rami» (sestina CXLII 6).

65. *le fere selvagge ... mura*: verso, nel gusto del *devinalh*, che contiene un altro binomio conflittuale, come (*pregione*) *oscura* e (*bel*) *lume*, qui svolto tra *fere* e *mura*, stante che le fiere dovrebbero stare nelle selve (e per questo etimologicamente *selvagge*) e non tra le mura d'una casa o d'una città (perquanto i *Proverbî* del Garzo dicano: «Kasa con mura | tuttor non ['non sempre'] è sicura», 105); sembra pertanto aver ragione Castelvetro, che rinvia all'*oxymoron* incipitario di CLII, che tratteggia quell'ossimoro vivente che è la donna del Libro: «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa, | che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène», nonché di CCLXV: «Aspro core et selvaggio, et cruda voglia | in dolce, humile, angelica figura»; cfr. l'equivalente emblema «et dentro dal mio ovil qual fera rugge?» (nota a LVI 7).

66. *dolce paura*: altro accostamento conflittuale, come in gran somma all'inizio del sonetto CCV. Ma non è detto che si tratti di «soave timidezza» (Chiari, Santagata), bensí d'un richiamo ambiguo al tema della 'paura' dell'amante in presenza del *lume* della donna, insieme terrificante e *dolce*, anche dantesco (*Voi che 'ntendendo*, 43-45; *Conv.* II). *costume*: modo di essere, con *bel* da leggere nella serie di *santo*, *real* e *dolce* costume di CCXXX 4, CCXLVIII 10, CCLXX 22; «angelici costumi», CLVI 1.

67-68. *di duo fonti un fiume ... ove che sia*: tema di *Buc. carm.* I 62-63: «Audisti quo monte duo fons unicus edit | flumina? [cfr. nota a LVII 8] sive ubinam geminis ex fontibus unum | flumen aquas, sacrumque caput cum nomine sumit?» (Castelvetro). Le due fonti sono Amore e Gelosia (v. 69), connaturali tra loro, che formano senza conflitto (*in pace*) il fiume di quella passione che va verso la sua destinazione naturale (*dov'io bramo*, con saliente richiamo interno alla prima *cantilena oculorum*: «ma spero che sia intesa | *là dov'io bramo*, et là dove esser deve, | la doglia mia...», LXXI 4-6), e verso quel luogo dove spero (*bramo* sottinteso) che sia accolta; *dov'io* e *ove* designano per sottrazione sempre l'amata, come *là dov'io ... là dove* della canzone LXXI 4-6; il participio *raccolto*, con denso spessore lessicale, afferisce sia alla confluenza delle acque delle fonti sia all'accoglienza del messaggio da parte della destinataria. Tutti i commentatori, fatti salvi Castelvetro, Biagioli, Chiòrboli, Ponte, Santagata, spiegano che i *duo fonti* sono gli occhi del poeta che spargono un fiume di lacrime.

69. *Amor et Gelosia*: coppia di sostantivi astratti che esalta la struttura binaria di tutta la stanza, cfr. CCXCVII 2: «Bellezza et Honestà, *con pace* tanta...». *tolto*: rubato. Tema stilnovistico del cuore sottratto, dalla ballata di Dante per la «donna disdegnosa» *Voi che savete*, «la qual m'ha tolto il cor per suo valore» (v. 4), alle ballate di Gianni Alfani, *Guato una donna*, 2-4: «cogli occhi mi tolse | lo cor, quando si volse | per salutarmi, e nol mi rendéo mai», e *Quanto piú mi disdegni*, 6: «lo cor che tu m'ha' tolto». L'interruzione dell'elenco delle sostanze che variamente «ànno il cor tolto» (vv. 61-69), *parole*, *suon*, *pregione*, *vïole*, *fere*, *paura*, *costume*, *fiume*, esalta la funzione di fuga (di salvezza) affidata ai soli occhi («e i segni del bel volto...»), come nelle tre *cantilene oculorum*.

70. *i segni*: gli occhi-stelle o fari o *signa* d'orientamento, secondo l'immagine della terza *cantilena oculorum* (cfr. nota a LXXIII 51), del sonetto CLXXXIX 12, «Celansi i duo mei dolci usati segni», di CCIV 9-10: «Or con sí chiara luce, et con tai segni | errar non dêsi in quel breve vïaggio...».

71. *piana via*: sintagma scritturale, «et erunt prava in directa, et aspera in vias planas» (*Is* XL 4 e LXII 10; *Lc* III 5; cfr. CCXLIV 2). I begli occhi sono la

via piú diretta al cielo, giusta il motivo della seconda *cantilena oculorum*: «i' veggio | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume | che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (nota a LXXII 2-3; anche XXIX 40, CCCLVII 2-4).

72. *al fin*: alla fine degli affanni; «et arrive il mio exilio ad un bel fine» (LXXX 32).

73. *riposto*: messo da parte per tutta la durata di questo componimento (?), «Riposto nel cuor mio, ignoto agli altri» (Ferrari). *mio bene, et quel che segue*: la positività dello stato amoroso con tutto quello che comporta (*segue*), cioè alternativamente *pace*, *guerra*, *triegue* (v. 74).

74. *or pace ... triegue*: alternanza costitutiva dello stato amoroso, «pace né triegua» (LVII 9), «ò pace o tregua» (CCLXXXV 14), «Tempo era omai da trovar pace o triegua | di tanta guerra...» (CCCXVI 1-2), «guerra et pace» (CCXX 13), con dilatazione delle consuete coppie antitetiche; in *Tr. Cup.* III 151-52, tra i paradossi e le lacerazioni di Amore: «Or so come da sé 'l cor si disgiunge, | e come sa far pace, guerra, e tregua».

75. *abbandonate*: verbo al plurale riferito a *bene* e a *quel che segue*. *in questi panni*: in questa veste stilistica della canzone-frottola, di per sé dimessa, *inferior*, *humile* o *mediocre*, come direbbe Dante. I commentatori spiegano: «Mentre io sono in questa corporea veste. Mentre io vivo» (Ferrari).

[VI]. 76. *passati ... danni*: i mali del passato; cfr. CCCXXXII 55-56. *piango et rido*: altra fluttuazione dell'anima, il «riso e 'l pianto» (XXXII 11), la gioia e il dolore, corrispondenti ai «duos contrarios affectos, spem videlicet metum» del primo libro del *Secretum* (p. 42; cfr. introduzione a XXXII, CXXIX 8, CII 12-14); dunque *metus* o dolore (*piango*) per il passato (*passati miei danni*) e *spes* o gioia (*rido*) per il futuro (*perché molto mi fido*, v. 77), come enunciato nella ripresa del v. 78. Qui forse anche un'allusione alla mescolanza stilistica nel quadro del «vario stile» (I 2).

77. *odo*: quindi so (attraverso l'*auctoritas* delle Sacre Scritture, cfr. nota al v. 20) che Dio è salvezza. Il verbo *mi fido* richiama (intenzionalmente) «I' mi fido in Colui...» della terza stanza, v. 42; l'intero sintagma *molto mi fido* è lo stesso che sigla all'inverso la disfiducia della prima canzone degli occhi, LXXI 3.

78. *Del presente mi godo*: il *gaudium* nel presente, annunciato da *rido* del v. 76; il verbo è medio, come sintomo d'intensa partecipazione del soggetto all'azione. *meglio aspetto*: il *gaudium*, o *spes*, proiettato nel futuro.

79. *vo contando*: conto gli anni (con la solita perifrasi mediale-affettiva), dentro il sentimento del trascorrere del tempo; cfr. «contando l'ore» (LVI 2), «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, | contando, anni ventuno interi preso...» (CCLXXI 1-2). *taccio et grido*: altro *oxymoron* petrarchesco, «la doglia mia la qual tacendo i' grido» (LXXI 6), «Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido» (CXXXIV 9).

80. *'n bel ramo m'annido*: faccio nido nelle «belle frondi» (CXLII 1) del lauro (Laura come mediatrice di salvezza). *Loci paralleli* sulla metafora del nido: «Anchor io il nido di penseri electi | posi in quell'alma pianta» (CCCXXXVII 9-10); «Quel vivo lauro ove solean far nido | li alti penseri» (CCCXVIII 9-10).

81. *ringratio et lodo*: altra dittologia verbale (*piango et rido*, *taccio et grido*) che regge sia «il gran disdetto» sia *chi* dei vv. 87, 89, 90, con sospensione sintattica come nella stanza che precede, cfr. nota al v. 69; un ringraziamento e una *laus* (*Inf.* VIII 60) che raddoppiano *ringratio* ad Amore (v. 59), spingendo la posta piú in alto. *disdetto*: il dire di no, il rifiuto; *Tr. Pud.* 192: «ch'avean fatto ad Amor chiaro disdetto»; Dante, *I' mi son pargoletta*, 8; *Io Dante a te, che m'hai cosí chiamato*, 11: «ch'ella verrà a farti *gran disdetta*» (sempre una donna «di paradiso»).

82. *indurato affecto*: il pervicace pensiero amoroso; il riscontro con il *duro affetto* di XXIII 26 è verbale, non di contenuto; in parallelo l'*indurato core* di LXV 7.

83-86. *et ne l'alma depinto ... a dito*: e quel rifiuto ha dipinto nel cuore [cfr. nota a XCVI 5] le parole che seguono: '(Se io cantassi vane parole d'amore), sarei ascoltato dalla gente e mostrato per questo a dito con vergogna'. Sembra il tema del poeta-*fabula* al volgo non intendente del sonetto proemiale (cfr. nota a I 10) corrispondente al tema dello *scorno* iniziale, v. 2. I commentatori, ad eccezione di Gesualdo, Biagioli, Zingarelli, Santagata, intendono *mostratone a dito* di segno positivo, indice di eccellenza, su Orazio, *Carm.* IV IV 22-23. Rima ricca di *udito* con *dito*. *et ànne extinto ... tant'ardito*: e il «gran disdetto», l'interdizione di madonna, ha cancellato dall'anima (*ànne*) le parole che seguono: 'Non hai avuto tu tanto ardimento (da vincere l'*indurato affecto* amoroso, che è stato vinto dalla forza stessa del rifiuto)'. Il segmento *tanto inanzi ... dirò* è una pausa nel discorso che annuncia quello che ormai è estinto e che non dovrebbe essere detto: ma il poeta si è spinto (*pinto*) tanto avanti nel dire, che lo dirà comunque (*pur*). Rima ricca di *pinto* con *depinto* di gusto arcaico. La forma *fostú* (aplologia dell'antico toscano per *fosti tu*) anche in CXXXVI 12 e CCCXLII 14; cfr. CXXV 59, nota a CCCXXX 7.

87. *chi*: i tre *chi* anaforici degli ultimi versi sono oggetto di «ringratio et lodo» del v. 81, e tutt'e tre indicano Amore, come nella formula della quarta stanza, «ond'io ringratio Amore», v. 59. Amore questa volta è ringraziato, in progressione, perché attraverso il «gran disdetto» di madonna ha messo il poeta sulla buona strada. *fianco*: il cuore, per metonimia (cfr. nota LXXV 11), in giuntura allitterante come in CXCVII 2. *ferito ... risalda*: i due verbi del trafiggere e del rimarginare la ferita, come nel luogo parallelo «I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa | ch'e' medesmi porian saldar la piaga» (cfr. nota a LXXV 2; LXXI 36).

88. *nel cor ... scrivo*: tema scritturale del messaggio scritto nel cuore; «Dabo legem meam in visceribus eorum, et in corde eorum scribam eam» (*Ier* XXXI 33); «Liga eam [legem] in digitis tuis, scribe illam in tabulis cordis tui» (*Prov* VII 3); «Epistola nostra vos estis, scripta in cordibus nostris, quae scitur et legitur ab omnibus hominibus» (*2 Cor* III 2; *Rom* II 15). *via piú*: vieppiú. Per lo scrivere *(i)n carta* cfr. nota a LXXII 78.

89. *mi fa morto et vivo*: rinvio interno alle parole di Amore nel sonetto *Piú volte Amor*: «i miei seguaci discoloro, | e 'n un momento gli fo morti et vivi» (nota a XCIII 4).

90. *'n un punto*: in uno stesso momento, cfr. CCCXXIII 59. *m'agghiaccia et mi riscalda*: altra contraddizione dell'essere e dello stato amoroso tra gelo e fuoco, timore e speranza; «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio» (CXXXIV 2; cfr. CXXII 4, CXXXII 14 ecc., nota a CCCLXIII 7; *Fam.* XXII 5, 17).

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
là 'nd'io passava sol per mio destino.

Poi che senza compagna et senza scorta
mi vide, un laccio che di seta ordiva
tese fra l'erba, ond'è verde il camino.

Allor fui preso; et non mi spiacque poi,
sí dolce lume uscia degli occhi suoi.

Con questo madrigale s'interrompe l'illusoria divagazione nel 'racconto' aperta dal sonetto *Cesare, poi* (CII), dove il falso pianto di Cesare e il falso riso di Annibale, debitamente introiettati e ricondotti alla sfera dell'Io («però, s'alcuna volta io rido o canto, | ... non ò se non quest'una | via da celare il mio angoscioso pianto», CII 12-14), introducono alla straordinaria 'falsificazione' stilistico-emotiva della canzone-frottola *Mai non vo' piú cantar* (CV). Qui un altro cambiamento di tonalità, in senso dolce-antico, affidato comunque a un 'genere' di tono basso d'un testo ricco d'implicazioni che riconduce alle smaltate apparizioni fuori del tempo dei madrigali LII e LIV, cosí come sempre sul verde e «in mezzo i fiori et l'erba» è la situazione del quarto e ultimo madrigale del Libro dei frammenti: *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (CXXI). Altro svolgimento di tonalità e altro ritorno a Dante stilnovista, che come autore di ballate dà l'impronta profonda a tutto il testo, a cominciare dalla stessa ambigua *angeletta* iniziale, prelevata a forza di equazioni da una sede dissimulata della ballata *I' mi son pargoletta* (v. 19), fino alla rima baciata del distico che cifra nell'*explicit* la dizione della Pargoletta dantesca, *poi* con *occhi suoi*. L'autore dei *Fragmenta* esalta nel montaggio la doppia funzione di questo madrigale, arcaicizzante ma non per questo necessariamente arcaico (Contini; primo periodo a Valchiusa del 1337-41, secondo Wilkins, *The Making*, p. 350; poi Capovilla), che chiude su piano metrico una licenza come la frottola rigenerata, mentre riapre il discorso sulla memoria della passione invariabile affidato al sonetto di anniversario *Non veggio ove scampar* che segue nel Libro (CVII). Le spie unitive sono gli occhi splendenti di madonna (v. 8, CVII 2), il lume (v. 8) o la luce (CVII 11), il verde (v. 6, CVII 12), sui quali aleggia, «fra l'erba» o «fra i rami», lo stesso *deus absconditus* (vv. 5-6, CVII 13-14); soprattutto interessante l'intreccio del *dolce lume* in chiusura del testo e di quegli occhi-*rai* del contiguo sonetto CVII 5, che riconducono ai temi sapienziali disseminati fin dalle soglie del Libro (cfr. introduzione a III e a LXXII).

Madrigale di schema ABC ABC DD.

BIBLIOGRAFIA: Dolla, *Madrigali*, pp. 82-85; Id., *Ciclo dei Madrigali*, pp. 59-76; Capovilla, *Madrigali*, in *Studi*, pp. 47-90; Paolino, *Nota sui madrigali*, pp. 307-23.

1. *Nova*: mai vista prima, «miracolosa» (Castelvetro); cfr. XLII 2. Dante fornisce il modello di tutto l'esordio: «I' mi son *pargoletta* bella e *nova*, | che son venuta per mostrare altrui | de le bellezze del loco ond'io fui. | *I' fui del cielo...*», e l'*angioletta* «che ci è apparita» del v. 19 dimostra lo scambio nel sistema. Simili anche alcune soluzioni incipitarie nelle ballate di Lapo Gianni: «Angelica figura novamente | di ciel venuta», «Angioletta in sembianza | novament'è apparita», e inoltre *Dolc'è il pensier*, 6-7: «il novo essemplo ched ella simiglia, | quest'angela che par di ciel venuta» (Contini). *angeletta*: ancora una temibile *angioletta* nel terzo sonetto del 'ciclo' del guanto, CCI 11. Funzionale alla mistura è ancora una ballata di Dante, *Per una ghirlandetta*, 6-7: «e sovr'a lei vidi *volare* [qui il corrispettivo è *sovra l'ale*] | un angiolel d'amore umile». Altra angioletta *accorta* in una ballata attribuibile a Giovanni Quirini, che appunto comincia con «Questa legiadra anzoletta et acorta» (Duso, *Rimatori veneti*, p. 201). *sovra l'ale*: ricordo interno nell'*incipit* del sonetto «I' pensava assai destro esser su l'ale» (CCCVII). *accorta*: abile al volo.

2. *fresca riva*: simile alla *verde riva* della Sorgue (CXXV 49 e 74) con le sue «fresche et dolci acque» della memoria amorosa (CXXVI 1); forse una riva ombrosa, come quella evocata in *Tr. Mor.* II 17-18.

3. *là 'nd(e)*: dove, arcaismo sicilianeggiante. *passava*: tema del 'pellegrino' in terra e viaggiatore del mondo comune al madrigale LIV 2. *sol*: tutto solo, con anticipo di «senza compagna et senza scorta» del v. 4 (fatto soggettivo contro fatto oggettivo); cosí in *Tr. Pud.* 13-14: «non mi debb'io doler s'altri mi vinse | giovene, incauto, disarmato e solo» (Castelvetro). *per mio destino*: la fatalità evocata anche nel madrigale LII 2, «per tal ventura».

4. *Poi che*: prolettico di *mi vide*; situazione anche verbalmente cavalcantiana: «Poi che mi vider cosí sbigottito...», nella ballata che non a caso comincia «Era in penser d'amor quand'i' trovai | due *foresette nove...*». *compagna*: compagnia, come in *Tr. Mor.* I 109; *Inf.* XXVI 101, *Purg.* III 4. La correlazione *sol ... senza compagna* a cavallo dei due terzetti ricorda per altro l'attacco di *Inf.* XXIII: «Taciti, soli, sanza compagnia...». *senza scorta*: senza guida, «'n dubbia via senza fidata scorta» (CCLXXVII 8, cfr. LXXIII 5, CCXI 6, CCLXX 17, ecc.); cfr. nota al v. 8. Rima ricca con *accorta*.

5-6. *un laccio ... | tese fra l'erba*: rappresentazione ricorrente della trappola di Amore; sul modello del *laqueum* salmistico e della rete nascosta, tanto resistente quanto preziosa (*di seta*): «ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso» (CCLXXI 6), «et tende lacci in sí diverse tempre» (cfr. nota a LV 15), «Amor fra l'erbe una leggiadra rete | d'oro et di perle tese sott'un ramo» (CLXXXI 1-2), con la variante erba-capelli della ballata LIX 4: «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio». Cosí Jacopo Mostacci, *Amor ben veio*, 37-38: «Donna e l'Amore àn fatto compagnia | e teso un dolce laccio». *verde*: le stesse erbe verdi del madrigale LIV 4 e del sonetto della candida cerva (CXC 1-2).

7. *Allor fui preso*: formula similare d'intonazione antica nel sonetto *Era il giorno*, «quando i' fui preso, et non me ne guardai...» (nota a III 3, cfr. CLXXXI 12); cosí nella ballata anonima del canzoniere Palatino (P 16) che appunto comicia *Amor fa come 'l fino ucellatore*, 9-10: «Ed eo sí preso fui, | guardandomi da lui...» In andamento affine si chiude, dopo i due terzetti, il madrigale LIV 7, «Allor mi strinsi...» Alla scadenza del primo emistichio quinario *preso* pone un richiamo fonico, oltre che di causa-effetto, con *tese* del v. 6 (rima imperfetta). *et non mi spiacque poi*: ricordo del finale del sonetto forse dantesco *Amore e monna Lagia*: «se poi mi piacque, nol si crede forse» (Contini).

8. *sí dolce lume ... occhi suoi*: movimento dantesco, *incipit* del sonetto «De gli occhi de la mia donna si move | un lume sí gentil...»; canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 43: «Da li occhi suoi mi ven la dolce luce»; cfr. CXLI 6. La ripresa del *dulce lumen* di Sapienza, che sigla la prima ballata *Lassare il velo* (cfr. nota a XI 14) e la seconda *cantilena oculorum* (LXXII 2), raddoppia lo spessore di questa *angeletta*, cosí come complessa e leggibile a doppio è la figura della *pargoletta* nonché *angioletta* di Dante, che «tanto varrebbe ... riconoscerla in Beatrice» (Contini, note alle *Rime*, p. 397); per cui con sottigliezza Castelvetro: «Ecco la scorta» (v. 4), certo pensando al «*dolce lume* | che mi mostra la via ch'al ciel conduce» di LXXII 2-3. La clausola *occhi suoi* è anche cavalcantiana, in rima con *puoi* nell'invariante sede x della ballata *Era in penser d'amor*, v. 36.

Non veggio ove scampar mi possa omai:
sí lunga guerra i begli occhi mi fanno,
ch'i' temo, lasso, no 'l soverchio affanno
distruga 'l cor che triegua non à mai.

Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai,
che dí et notte ne la mente stanno,
risplendon sí, ch'al quintodecimo anno
m'abbaglian piú che 'l primo giorno assai;

et l'imagine lor son sí cosparte
che volver non mi posso, ov'io non veggia
o quella o simil indi accesa luce.

Solo d'un lauro tal selva verdeggia
che 'l mio adversario con mirabil arte
vago fra i rami ovunque vuol m'adduce.

Sonetto d'anniversario e del «quintodecimo anno» dell'amore, riferibile in epigrafe alla data simbolica del 6 aprile 1342. Di quel «primo giorno» dell'innamoramento, come nel sonetto *Era il giorno* a capo della narrazione (III) che a partire di qui trova nuova celebrazione in sequenza, è isolato il solo raggio lucente dello sguardo dell'amata, non fatto labile attraverso il tempo ma potente barbaglio proveniente dal passato e cosparso su tutto ciò che è: quegli stessi *amorosi rai* (v. 5, III 2) che immergono il poeta-amante in una portentosa *selva* d'immagini senza liberazione o svolgimento percepibile (terzine). Ne consegue un'altra dichiarazione di prigionia («Fuggir vorrei», v. 5), segnata fortemente da una serie di situazioni impossibili. Le ripetute negazioni del testo, *Non veggio*, *triegua non à mai*, *volver non mi posso*, *ov'io non veggia*, sono rovesciate soltanto dalla forza asseverativa e allitterante del primo verso dell'ultima terzina, «Solo d'un lauro tal selva verdeggia», che anche fonicamente (*veggio* ... *verdeggia*, vv. 1 e 12) non fa che riportare in soluzione positiva al punto di partenza. Il non-movimento della memoria nel movimento del tempo rimanda in particolare al sonetto del quattordicesimo anno di prigionia amorosa *S'al principio risponde* con sintomatiche corrispondenze linguistiche: «Non veggio ove scampar mi possa», con «piú non mi pò scampar» (v. 1, LXXIX 3), «distruga 'l cor» con «il cor mi strugge» (v. 4, LXXIX 11), «Non veggio» con «né so» (v. 1, LXXIX 13), oltre la tipica rima che sigla la ricorrenza, *anno* con *affanno* (cfr. introduzione a LXXIX). A maggior ragione il testo è implicato con l'anniversario della sedicesima ricorrenza «Rimansi a dietro il sestodecimo anno | de' miei sospiri» (CXVIII), con le stes-

se caratteristiche rime nelle quartine *anno*, *affanno* e *fanno*, e con quel *principio* rispondente a questo *primo giorno* dell'amore (v. 8, CXVIII 4). Poiché la serie che qui si apre, tutta isolata tra un madrigale e una grande canzone (CVI e CXIX), è formata da dodici sonetti omotematici spartiti tra una *selva* onirica d'immagini e la *selva* in natura di Valchiusa (cfr. introduzione a CXIII), è probabile che i dodici testi siano 'figura' dei dodici mesi d'un anno intero, con associazione unica in tutto il *Canzoniere* e con richiamo a quel tormentato tragitto 1342-43 cui internamente fa riferimento Agostino nel terzo libro del *Secretum* («Ah demens! Ita ne flammas animi in sextum decimum annum falsis blanditiis aluisti?»), secondo quanto argomenta con sottigliezza critica James F. McMenamin.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

BIBLIOGRAFIA: McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *non veggio ove scampar*: attacco che ricorda l'inizio della terza stanza d'una canzone di Chiaro Davanzati, «Lasso, non veggio come | campare possa mai» (*Lo mio doglioso core*, 33-34; De Robertis). Il rinvio interno a «Altro schermo non trovo che mi scampi...» (XXXV 5) rimette in circuito anche Dante 'petroso': « non so da lei né posso atarme. | Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi | né loco che dal suo viso m'asconda» (*Cosí nel mio parlar*, 13-15).

2. *lunga guerra*: la stessa «sí lunga guerra» di XXVI 8, cfr. nota a XCVI 2, CCCXLVII 12. *begli occhi*: sintagma di raccordo con l'*explicit* del testo che precede, CVI 8. Tema ciniano, come nella ballata *Angel di Deo simiglia*, 13-20: «Io non m'accorsi, quand'io la mirai, | che mi fece Amore | l'asalto agli occhi e al corpo e al core, | ... | per che, campar non aspettando omai, | di ciò piú non combatto».

3. *temo ... no*: la solita costruzione antica dei *verba timendi* (*timeo ne*), come in LV 6, CXVIII 7, CCCXXV 1, con interposta esclamazione *lasso* (oimè) e assenza di *che* dichiarativo. *soverchio*: eccessivo; cfr. CV 25. *affanno*: rima ricca con *fanno*, come nelle quartine di CXVIII 4, 8. L'interruzione sintattica interna (*temo, lasso, no*), è ribadita dalla rottura sintattica del verso.

4. *distruga*: la soluzione con la consonante semplice crea un intenso gioco fonico con *triegua* all'interno del verso; cfr. LVI 1. *triegua*: una tregua con la *guerra* del v. 2 ricostruisce a distanza una delle tipiche coppie antitetiche petrarchesche, per cui cfr. nota a CV 74.

5. *amorosi rai*: i raggi-occhi (sapienziali) annunciati fin dalle soglie del Libro (cfr. introduzione al sonetto III), variante interna dei «begli occhi» del v. 2, che abbagliano come il primo giorno; gli stessi *raggi* sempre-presenti di questa sequenza omotematica (CX 11), solidali ai pericolosi *razzi* della donna salutifera dantesca (*De gli occhi de la mia donna si move*, 5). Altro *enjambement*, complicato dall'intermessa frase relativa.

6. *dí et notte*: formula che costantemente sigla l'affanno, per cui nota a CV 30. *ne la mente stanno*: tema della memoria comune al sonetto che segue, CVIII 7-8. In parallelo: «questi son que' begli occhi che mi stanno | sempre nel cor...» (LXXV 12-13), «che dí et nocte ne la mente porto» (CXXVII 101).

7. *quintodecimo anno*: nel sonetto *Ponmi ove 'l sole*, la data dello stesso anniversario è commemorata come «sospir trilustre» (CXLV 14).

8. *m'abbaglian ... assai*: m'abbagliano molto piú di quanto fecero il primo giorno; lo stesso verbo per quel sole-donna «ond'io fui | ne' primi anni abagliato, et son anchora» (CCXIX 10-11, cfr. CXXVII 48).

9. *l'imagine lor ... cosparte*: le immagini, il riflesso di quegli occhi o *rai* sono cosí sparsi ovunque io guardi, che... Tema petrarchesco della moltiplicazione del-

l'immagine mentale formulato nel sonetto *Io son de l'aspectar*: «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto | porto nel petto, et veggio ove ch'io miri» (cfr. nota a XCVI 6). Anche l'*imagine* (qui al plurale), similmente indelebile e «salda», è un elemento d'implicazione col sonetto che segue, CVIII 6.

10-11. *che volver non mi posso ... luce*: che mi posso volgere soltanto verso quella parte dove io veda la luce di quegli occhi o simile luce accesa da quei raggi (*indi*); insomma o gli occhi o la loro *imagine* mentale, secondo il tema del sonetto 'equivoco' che appunto comincia «Quand'io son tutto vòlto in quella parte | ove 'l bel viso di madonna luce, | et m'è rimasa nel pensier la luce | che m'arde et strugge dentro...» (XVIII 1-4). Affine immagine di esplosione e riverbero della bellezza è nella grande canzone degli oggetti sostitutivi che non cessano di presentarsi al Soggetto, *In quella parte*: «in quante parti il fior de l'altre belle, | stando in se stessa, *à la sua luce sparta* | a ciò che mai da lei non mi diparta» (CXXVII 89-91). Oltre la doppia litote, è notabile la fitta allitterazione *volver ... ov'io non veggia*, che proseguendo nella seconda terzina (*selva verdeggia ... adversario ... vago ... ovunque vuol*) tesse la rete di fonemi che imprigionano il poeta-amante e non lo lasciano fuggire; cfr. nota a CXII 4. Con *non veggia* è replicato il sintagma iniziale.

12. *tal selva verdeggia*: la metaforica selva delle immagini scritte «ne la mente», che è viva alla sola insegna del lauro-Laura. Lo stesso verbo dell'eterna e *singularis viriditas* dal lauro in *Almo Sol*: «quella fronde ch'io sola amo, | ... or sola al bel soggiorno | *verdeggia*» (CLXXXVIII 1-3).

13. *che*: dove, cfr. nota a III 1. *'l mio adversario*: Amore, come nella tenzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (cfr. note a CCCLX 76 e a LXII 7-8), con i suoi peculiari e stupefacenti artifici (*mirabil arte*).

14. *vago ... m'adduce*: mi conduce errante dove vuole fra i rami di questo alloro in questa selva. Per *vago* cfr. note a XXIII 141 e 158, LXXII 37-38.

CVIII

Aventuroso piú d'altro terreno,
ov'Amor vidi già fermar le piante
ver' me volgendo quelle luci sante
che fanno intorno a sé l'aere sereno,

prima poria per tempo venir meno
un'imagine salda di diamante
che l'atto dolce non mi stia davante
del qual ò la memoria e 'l cor sí pieno:

né tante volte ti vedrò già mai
ch'i' non m'inchini a ricercar de l'orme
che 'l bel pie' fece in quel cortese giro.

Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme,
prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai,
di qualche lagrimetta, o d'un sospiro.

Le immagini del passato diffuse in ogni parte e annunciate nel sonetto che precede (CVII 9) sono qui concentrate sul «luogo» dell'innamoramento, «ov'Amor vidi già fermar le piante», sul primo sguardo e su quell'*atto dolce* che comporta il saluto (stilnovistico) di madonna. La lacerazione aperta dal cammino a ritroso della memoria si proietta in una struttura intensamente divaricata, dove il sintomo piú evidente è lo sdoppiamento dei destinatari. Due sono infatti i vocativi. Il primo è al luogo, al felice *terreno* dell'incontro (certo Avignone, evocato fin dai fonemi iniziali *Av-*, echeggiati in tutta la prima quartina, come il nome di Orso nella prima di XCVIII), che con movenza misteriosa di massima concentrazione sintattica occupa tutta la frase delle due quartine e della prima terzina: solo il pronome atono *ti* del v. 9, «né tante volte ti vedrò già mai», lentamente ritardato, dichiara grammaticalmente che l'«Aventuroso ... terreno» dà inizio a un lungo sospiro di separazione. Il secondo vocativo è diretto a «Sennuccio mio» (v. 13), all'amico che media il rapporto del poeta che scrive con il luogo e con la sua abitatrice (funzione di Sennuccio nel *Canzoniere* e nello scarno carteggio sopravvissuto tra le *Poesie disperse*, Solerti, XXX, XXXI, XXXII). All'interno di questa struttura, binaria e asimmetrica, anche i due destinatari sono carichi di sdoppiamenti: il *terreno*, perché custodisce sia l'«atto dolce» in un'immagine mentale piú forte del tempo («salda di diamante»; seconda quartina) sia una qualche traccia reale del corpo dell'amata («l'orme | che 'l bel pie' fece», prima terzina); similmente Sennuccio, perché è una proiezione o raddoppio dello scrivente, uno spettatore per delega (lo scambio di *vedrò* con *vedrai* marca

strumentalmente l'identificazione dei due amici, vv. 9 e 13), insomma quel *mezzo* d'un cuor diviso dichiarato nel vicino sonetto epistolare che appunto comincia: «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio | (cosí ci foss'io intero, et voi contento)...» (CXIII). L'ultima dualità in chiusura, che riabilita l'apparente mancanza di peso della seconda terzina (quasi tutti i commentatori negano infatti che «Sennuccio mio» sia un vocativo), è ancora di natura retorico-grammaticale. Il pronome *l(o)* del v. 13, che appartiene simultaneamente ai due verbi *prega* e *vedrai*, rimette in circuito la dualità stessa di Amore sottesa al sonetto: Amore-dio entità universale («Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme», v. 12) e Amore fatto donna («ov'Amor vidi già fermar le piante», v. 2), entrambi raggiungibili da Sennuccio in quanto «cor valoroso» e poeta d'amore, privilegiato cittadino di Avignone, che saprà strappare di lí una «lagrimetta» in memoria del primo giorno dell'amico assente, in perfetta triangolazione.

Sennuccio di Benuccio di Senno del Bene, fiorentino, un po' piú giovane di Dante (che forse leggiadramente gli rivolge il sonetto burlesco *Sennuccio, la tua poca personuzza*), come lui guelfo bianco, esiliato nel 1313 e trapiantato ad Avignone (fino alla fine del 1326, poi sollevato dalla condanna e riammesso a Firenze con l'avallo pontificio), dove probabilmente Petrarca lo incontra nella dotta cerchia dei Colonna. Anche nella vita è un mediatore, tra Petrarca e Boccaccio, tra Petrarca e Dionigi da Borgo San Sepolcro, tra Firenze, Avignone e Napoli (qui certo risiede nel 1342, ospite di Giovanni Barrili, come risulta da *Var.* LVII = *Disp.* 4, che accompagnava l'epistola metrica II 1), tra poesia volgare e filologia latina (Billanovich), in quel crogiolo di cultura che con l'impronta di Petrarca diventerà presto europea. La sua data di morte, autunno 1349, è registrata dallo stesso autore dei *Fragmenta* in una postilla del 28 novembre 1349, quando negli scartafacci annota di sentirsi pronto a mandare a termine il *planctus* in morte di madonna *Che debb'io far?* (cfr. introduzione a CCLXVIII), incitato dal sonetto *de morte Sennucii* (CCLXXXVII) e da quello *de Aurora* (CCXCI), «que his diebus dixi et erexerunt animum» (Vat. lat. 3196, c. 12*v*).

Sennuccio, tardo manierista dello Stil Novo con un filo di arguzia fiorentina, uno dei pochi amici col quale Petrarca potesse scambiare qualche parola in volgare (in latino la lettera *Familiare* IV 14), è un destinatario taciuto, piú attivo nel *Canzoniere* di quanto sia apparso fin qui. A lui questo primo sonetto *Aventuroso piú d'altro terreno*, sullo sfondo della città dolce e amara di Avignone (prima del gennaio 1342, quando Sennuccio è a Napoli in casa di Giovanni Barrili amico del Boccaccio?); poi il dittico CXII-CXIII, con ripresa apostrofe esordiale; probabilmente sennucciana è anche la serie intermedia CIX-CXI, col 'racconto' stilisticamente omogeneo del luogo dell'innamoramento cifrato all'insegna dell'*aura*, per quanto *sine nomine* e non necessariamente tutta dello stesso tempo (Cochin); l'interlocutore fiorentino s'intravede anche nei sonetti direttamente associati nel Libro CXIV-CXVIII, ambientati nella *selva* ombrosa di Valchiusa (cfr. CVII 12, introduzione a CXIV). Ancora a Sennuccio il sonetto *Né cosí bello il sol già mai levarsi* (CXLIV), uno dei primi aggiunti nella 'forma' Chigi; infine il sonetto *de morte Sennucii*, CCLXXXVII. Ma andrà annessa al catalogo anche la prima redazione con dedica soppressa (1348) del *planctus* citato *Che debb'io far?* (introduzione a CCLXVIII). È con probabilità ancora Sennuccio il *voi* del sonetto *Quand'io v'odo parlar sí dolcemente*, forse rifatto in filigrana, – insieme a *Né cosí bello il sol* CXLIV, – su un vecchio sonetto rifiutato sempre indirizzato all'amico fiorentino (cfr. introduzione a CXLIII). L'ombra di Sennuccio agisce nel sonetto *Signor mio caro*, mandato al cardinale Giovanni Colonna, in vece del quale risponde Sennuccio da Avignone (1345) col sonetto per le rime *Oltra*

l'usato modo si rigira, copiato per mano dell'amico nel Codice degli abbozzi (*Responsio Sennucii nostri*, cfr. introduzione a CCLXVI).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE.

BIBLIOGRAFIA: Barber, *Sonetti a Sennuccio*, pp. 21-39; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21. Sulla biografia del personaggio: D'Ovidio, *Ancora di Sennuccio e dei lauri*, pp. 159-70; Cuomo, *Le rime edite e inedite*; Billanovich, *Petrarca letterato*, pp. 80-86; Id., *Dal Livio di Raterio*, pp. 103-18, 154-59; Corsi, *Rimatori del Trecento*, pp. 111-16; Billanovich-Scarpati, *Da Dante al Petrarca*, pp. 583-604; Billanovich, *L'altro Stil Nuovo*, pp. 5-17, 52-78; Piccini, Introduzione alle *Rime* di Sennuccio, pp. XI-LXV.

1. *Aventuroso*: (oh luogo) benavventurato, fortunato. Tutto il primo verso è una frase vocativa, e a *terreno* si riferisce il lontano pronome *ti* del v. 9. Con lo stesso significato la «gioia aventurusa» di Pier della Vigna (*Amore, in cui disio*, 11), nell'*incipit* della canzonetta di Bonagiunta, *Uno giorno aventuroso*, e in Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, 21-22: «Dio, quanto aventurosa | fue la mia disïanza!»; nota a LXXII 47-48. Corrispettivo di questo *incipit* è l'*explicit* del sonetto CCXLIII: «o sacro, aventuroso et dolce loco». *d'altro terreno*: d'ogni altra terra; è sempre il «dolce loco» dove torna la memoria, come in LXXXV 1-4.

2. *ov(e)*: avverbio di luogo che intenzionalmente segna questa omogenea sequenza, «torno *dov*'arder...» (CIX 3), alternato a *qui*, «Qui dove» del centrale sonetto a Sennuccio, CXIII. *Amor*: identificato con l'amata, secondo il 'codice' lirico trobadorico e come Dante fa con Beatrice nella *Vita Nuova* (XXIV 5). *vidi*: il tempo (passato) dell'avvenimento, che si oppone al presente nella dimensione del ricordo, «fanno ... l'aere sereno», «ò la memoria e 'l cor sí pieno» (vv. 4 e 8); forte implicazione anche verbale con il sonetto che segue, «torno *dov*'arder *vidi* le faville» (CIX 3), sempre in opposizione al presente-eterno della memoria, «'l foco del mio cor fanno immortale» (CIX 4); qui il verbo è in soluzione fonica piú marcata (*Aventuroso ... ov'Amor vidi ... ver' me volgendo*), mossa dall'allitterazione verticale dei primi tre versi allusiva all'antico nome di *Avinio*-Avignone (*Aven-, ov'Amor, ver' me*). *già*: un tempo, quel giorno, cfr. XCIII 1. *fermar le piante*: come in Dante «fermò le piante a terra» (*Inf.* XXII 122) con arresto e slancio sincronico; cfr. nota a XV 7.

3. *ver' me volgendo*: tema dello sguardo orientato comune al sonetto (sempre probabilmente a Sennuccio) CXLIII 9-10: «Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa | indietro *veggio*...». *luci sante*: gli stessi occhi beati e «luci sante» della donna del Libro (CCCL 14) e di Catone in *Purg.* I 37, nota a LXX 15.

4. *l'aere sereno*: tema della *serenitas* (attributo del divino, cfr. CIX 7) diffusa da madonna in natura e nel Libro (CXXVI 10, CXXVII 58, CXCII 13-14, CXCV 6, CCVIII 8, CCCI 5). Un anticipo del tema della memoria nel 'ciclo' dell'Aura, dove «L'aura serena...» che fa luce sul passato è l'*incipit* di CXCVI. La stessa funzione ha «L'aura soave...» del sonetto che immediatamente segue «per far dolce sereno ovunque spira» (CIX 9-11). Altra saliente implicazione con CIX è data, nella stessa posizione alla fine della prima quartina, dal sintagma *che fanno*: «che 'l foco del mio cor fanno immortale» (v. 4), con luogo parallelo nella ballata dispersa che appunto comincia «L'amorose faville e 'l dolce lume | de' be' vostri occhi, onde la mente ho piena [cfr. v. 8], | fanno la vita mia sempre serena» (Solerti, X).

5. *prima*: correlato a *che*, v. 7. *poria*: potrebbe, con il solito arcaismo. *per tempo*: per la macerazione del tempo. La seconda quartina si apre con altro gioco allitterativo, *prima poria per*. *venir meno*: «rompersi e disfarsi» (Daniello); cfr. XXIII 116.

6. *un'imagine*: richiamo interno alle immagini della prodigiosa *selva* del sonetto che precede, CVII 9. *salda di diamante*: la saldezza del diamante (cfr. XXX 24, LI 7-9, CLV 11) è corrispettiva alla resistenza dell'immagine portata nella memoria, per cui, con lo stesso aggettivo, è «la memoria ad ognor fresca et salda» (CLXXV 13); cfr. CXXX 9.

7. *l'atto dolce*: il fermarsi e il volgere gli occhi della prima quartina, atti che implicano il 'saluto' di madonna; cfr. nota a CV 7, CCXI 9. *non mi stia davante*: agli occhi della mente, con messaggio corrispondente a «dí et notte ne la mente stanno» di CVII 6; cfr. CLXIV 6, CXXV 1-2, CCIX 1-3.

8. *la memoria e 'l cor*: nei due sonetti limitrofi è detto la *mente* e il *pensier* (CVII 6, CIX 7) in una gamma d'equivalenze . *'l cor sí pieno*: la stessa clausola in CCCXXV 102, «di tal foco ài 'l cor pieno»; cosí nella citata ballata dispersa *L'amorose faville*, 2: «onde la mente ho piena».

9. *né*: e (dopo negazione). *ti vedrò*: è detto al «terreno» (v. 1), dal quale il poeta che scrive è lontano; *vedrò* richiama *veggio* incipitario di CVII, con non casuale richiamo.

10. *a ricercar de l'orme*: per cercare una qualche traccia delle orme di quel bel piede (*de* è partitivo); *vestigia pedum* che segnano molti luoghi del Libro tra le reliquie del passato; cosí nella canzone della verde riva: «Ben sai che sí bel piede | non tocchò terra unquancho | come quel di che già segnata fosti | ... | Cosí avestú riposti | de' be' vestigi sparsi...» (CXXV 53-60); cfr. nota a C 8 e il passo ovidiano delle *Heroides* XV 147-50, dove l'innamorata Saffo raggiunge mentalmente il *terreno* dell'amore, le erbe piegate dal peso dei corpi degli amanti e imbevute di lacrime.

11. *bel pie'*: frammento del corpo della donna piú volte evocato (CLXII 4, CCXLIII 7-8), sul quale sembrano agire i *pulchri pedes* «super montes» di Isaia (LII 7) e gli *speciosi pedes* degli Apostoli secondo Paolo (*Rom* X 15), che solo toccando terra lasciano impronte di pace; cfr. Pozzi, *Bibbia*, p. 145. *quel cortese giro*: probabilmente quel benevolo giro d'occhi (v. 3), come suggerisce il luogo parallelo d'una canzone di Cino, *Lo gran disio*, 29-32: «Quanto mi fôra ben sovr'ogni cosa, | se voi doveste sovra 'l meo martiro | far lo *pietoso giro* | de be' vostr'occhi...», espressamente citato in CXXXI 5-7: «e 'l bel viso vedrei cangiar sovente, | et bagnar gli occhi, et piú pietosi giri | far...»; per altri si tratta d'un giro di spazio, d'un circuito di terreno.

12. *valoroso*: gentile, che dà valore; per Cavalcanti infatti Amore «'n gente de valor lo piú si trova» (*Donna me prega*, 49). Alla scadenza del primo emistichio settenario l'aggettivo pone una rima interna (ricca) con *Aventuroso* iniziale. *Amor non dorme*: cioè è ben desto, com'è nei cuori gentili; ricordo infatti d'un passo della *Vita Nuova* XXI 1: «vennemi volontade di volere dire anche in loda di questa gentilissima parole, per le quali io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenzia, ella, mirabilemente operando, lo fa venire», con piú evidenza memorizzato anche nella canzone CXXV 4-6: «forse tal m'arde et fugge, | ch'avria parte del caldo, | et desteriasi Amor là dov'or dorme». Una variante del tema stilnovistico del sopimento d'amore è in un altro sonetto (extravagante) a Sennuccio: «Ma tutti i miei pensier convien che dorma | finché la notte non si discolora: | cosí, perdendo il tempo, aspetto l'ora. | E se innanzi di me tu la vedesti, | io ti prego, Sennuccio, che mi desti»; sullo stesso tono risponde per le rime Sennuccio: «Ond'io gridai ad Amore in quella ora: | Per Dio, che l'occhio di colui si sdorma...» (rispettivamente *Sí come il padre del folle Fetonte* e *La bella Aurora nel mio orizonte*, Solerti XXX), sempre con richiamo alla polarità *dormire-svegliare*

dell'Amore in potenza e in atto, cavalcantiana e dantesca (*Amore e 'l cor gentil*, 7 e 13; *Vita Nuova* XX).

13. *prega*: ha per oggetto il pronome *(i)l* che è anche oggetto di *vedrai*; ma l'oggetto di *prega* è il vigile dio d'Amore del verso che precede, l'oggetto di *vedrai* è Amore-Laura del v. 2, con potente sdoppiamento grammaticale di due enti somiglianti. Alcuni antichi e moderni, Vellutello, Daniello, Moschetti, Scherillo, ecc., pensano che *Sennuccio mio* sia oggetto di *prega*. Lo stesso vocativo posato in chiusura nell'ultima terzina in CXLIV 12, cosí come ad inizio di CXII e CXIII nonché nel sonetto disperso che comincia «Quella ghirlanda che la bella fronte | cingeva di color tra perle e grana, | Sennuccio mio, pàrveti cosa umana...?» (Solerti, XXXII).

14. *di qualche lagrimetta*: indubbio ricordo dell'anima di Buonconte, salvata dal tormento (eterno) «per una lagrimetta» (primo emistichio settenario di *Purg.* V 107).

Lasso, quante fïate Amor m'assale,
che fra la notte e 'l dí son piú di mille,
torno dov'arder vidi le faville
che 'l foco del mio cor fanno immortale.

Ivi m'acqueto; et son condotto a tale,
ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille
le trovo nel pensier tanto tranquille
che di null'altro mi rimembra o cale.

L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,

quasi un spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sí che 'l cor lasso altrove non respira.

Ancora un testo dedicato al *terreno* del primo incontro (CVIII 1) visto dall'occhio interno dell'amante che si appropria del luogo con agnizione mentale piú acuta di qualsiasi fisicità. Le due parti costitutive del sonetto, fronte e sirma, si fondono contro la prima evidenza in un movimento incrociato di andata e ritorno: nell'insieme reinventano potentemente il tema dantesco della vista del pensiero delle canzoni *Amor che ne la mente mi ragiona* e *Le dolci rime* (*Conv.* III e IV). Le quartine sono infatti di moto a luogo da una distanza misurata in quelle lontane *faville* del v. 3, con due verbi forti e fonicamente allacciati, *torno* ... *trovo*, dove due aggettivi diametrali e portanti come *immortale* (il fuoco dell'amante) e *tranquille* (le faville-occhi dell'amata, quasi stelle fisse nel firmamento del ricordo, intrise della «Pace tranquilla senza alcuno affanno, | simile a quella ch'è nel ciel eterna» nell'ultima *cantilena oculorum*, LXXIII 67-68) dànno l'azzeramento del tempo. Le terzine sono di moto da luogo e inducono l'annullamento dello spazio, perché l'*aura* o spirito o respiro che *move* dal «chiaro viso» si identifica nel suono con l'*aere* stesso del luogo di partenza, escludendo l'*altrove* negativo (ultimo verso) contro il *dov(e)* positivo dell'inizio. In questo movimento si annullano anche, sotto l'insegna d'un ristabilito dolce e «soave stile» contrario all'*asperitas* della canzone-frottola *Mai non vo' piú cantar* (CV), le diverse motivazioni culturali delle due parti: le quartine segnate dal rovesciamento di stilemi 'petrosi' («piú di mille» ... «a vespro ... et a le squille», tutti dalla canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*), le terzine memori e mirabilmente innovatrici sull'antico tema del vento che spira dal paese dell'amata (cfr. introduzione al sonetto XV); qui la donna stessa è *l'aura* di paradiso,

«un spirto gentil di paradiso» (v. 12), a memoria e rinascita di *un ven de paradis* di Bernart de Ventadorn, che avvolge l'amante dentro una rete fonico-timbrica di foniemi petrarchescamente incrociati, *aura-aere*, *spira-spirto-respira*, come poi nella sintesi di CXXXIII 12-13, dove le non terrestri grazie di madonna «col dolce *spirto* ond'io non posso aitarme, | son *l'aura* inanzi a cui mia vita fugge». Cosí la donna entra nel testo e nella dimensione spazio-temporale del poeta-amante come un soffio di paradiso, un'aria soave, dolce, delicata, anticipatrice della brezza gentile del 'ciclo' dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII); un'*aura soave* che, crescendo in spessore su i motivi trobadorici, è sottilmente implicata con quell'aria 'liquida' e rasserenante di Agostino, contraria all'oscurità, *caligo* e lontananza dell'anima, senza la quale non c'è respiro possibile, ma soli pesi opprimenti: «sub quibus anhelans in auram tuae veritatis liquidam et simplicem *respirare non poteram*» (*Conf.* V XI 21, v. 14); un'aura di verità che non a caso è ripresa nel vicino sonetto a Sennuccio con lo stesso gioco di parole allusive: «vidi onde nacque *l'aura dolce et pura* | ch'acqueta *l'aere*» (CXIII 10-11).

Ipotesi del Cochin è che i sonetti posti tra *Aventuroso piú d'altro terreno* e il dittico CXII-CXIII siano destinati a Sennuccio del Bene (cfr. introduzione a CVIII); tutti hanno comunque in lui un ascoltatore privilegiato. È indubbio che tutti fanno riferimento al «luogo usato» (il luogo del primo giorno dell'innamoramento, CX 1), che da diverse angolazioni prospettiche, fisiche o mentali, dentro o fuori Avignone, è sempre indicato evasivamente con un avverbio: *ov(e)* (CVIII 2), *dov(e)* e *Ivi* (vv. 3 e 5), *là dove* (CXI 2), fino al *Qui* che lega in anafora segmentata le terzine di CXII con le quartine di CXIII. In piú il paese dell'amata emana quell'*aere* o *aura* (vv. 9 e 13, CVIII 4, CXII 4, CXIII 10 e 11) che contiene il *rebus* del nome di lei e che sta d'intesa nel carteggio dei due amici e nel loro lessico familiare. Probabilmente è infatti *l'aura* con l'allotropo *bella Aurora* il *motto* che Sennuccio dice di aver rubato a Petrarca nel sonetto *La bella Aurora nel mio orizonte*, responsivo a *Sí come il padre del folle Fetonte* (Solerti, XXX): «Piacciavi farme di quel *motto* dono | ch'io v'ho furato in quel ch'io vi ragiono» (la lezione *di quel monte* nell'*explicit* del sonetto di Sennuccio è un errore dei codici adottati dal Solerti; cfr. Paolino, *Rime estravaganti*, pp. 692-93, con altra interpretazione). Insomma Sennuccio possiede la chiave, il *mot-clé*, dell'enigma del nome diffuso in un gran reticolo di suoni allusivi; di parole poetiche e di fatti stilistici parla anche Cino «vil ladro» nel sonetto a Cavalcanti «Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo, | Guido, che fate di me sí vil ladro? | Certo *bel motto* volentier ricolgo» (ma con altra interpretazione di Piccini nelle *Rime* di Sennuccio, pp. 41-42).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come i due a Sennuccio CXII e CXIII.

BIBLIOGRAFIA: De Robertis, *Memoriale*, pp. 89-92; Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 22-26; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21; Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 44-48.

1. *Lasso*: la solita interiezione d'infelicità, come in CI 1, ecc., qui ripresa aggettivalmente nell'ultimo verso in clausola interna alla scadenza del primo emistichio quinario, «sí che 'l cor lasso». *quante fiate*: tante volte che, ogni volta che *Amor m'assale*. Tema trobadorico dell'assalto d'Amore, come in Bernart de Ventadorn, «c'amors m'asalh, que·m sobresenhoreya» (*Can vei la flor*, 11), guinizzelliano (*Lo vostro bel saluto*, 3: «Amor m'assale...»; *Dolente, lasso*, 2: «ché tu m'assali, Amore, e mi combatti») e dantesco: «ch'Amor m'assale subitanamente» (*Spesse fiate*, 5; *Vita Nuova* XVI), cfr. LXXXV 10, nota a CCXCI 3.

2. *piú di mille*: sottintende *fiate*. Clausola dantesca della canzone *Cosí nel mio parlar*, 73: «io mi vendicherei di piú di mille», sempre in rima con *faville* ma in situazione rovesciata.

3. *torno dov(e)*: col pensiero, nella dimensione psichica di tutta la sequenza. Tema del ritorno al luogo dell'innamoramento, con *dov(e)* corrispondente a *ov(e)* del sonetto che precede, CVIII 2; cosí Dante, *De gli occhi de la mia donna si move*, 9: «e tornomi colà dov'io son vinto», da cui l'invenzione iniziale del sonetto «Qual mio destin ... | mi riconduce disarmato al campo, | *là 've* sempre *son vinto*?» (CCXXI 1-3), con scissione del ricordo. Luogo parallelo nel sonetto che appunto comincia «Vive *faville* uscian de' duo bei lumi | ... | che pur il rimembrar par mi consumi | qualor *a quel dí torno*» (CCLVIII 1-6). *vidi*: lo stesso *vidi* del sonetto che precede, per cui cfr. nota a CVIII 2, anche qui in tessuto fonico marcato (*dí ... vidi ... faville*). *le faville*: gli occhi-stelle dell'amata, le «amorose faville» d'una ballata dispersa (cfr. nota a CVIII 4), «angeliche, beatrici» nella seconda *cantilena oculorum* (nota a LXXII 37-38), cfr. CXCII 12, CCXXI 6, nota a LV 9. Anche il movimento sintattico dei vv. 3-4 commemora la canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, 74-75, «li occhi, ond'escon le *faville* | *che m'infiammano il cor*, ch'io porto anciso»; Santagata ricorda Boccaccio, *Filostrato* IV 51, 1-2, e la canzone di Sennuccio, anche lui memore di Dante, *Amor, tu·ssai ch'i' son col capo cano*, 9-11: «ch'i' non tornassi ver' te piú di mille | dall'ora in qua che l'ardenti faville | nacquer di neve ch'ardono il cor lasso».

4. *che ... fanno*: sintagma di raccordo col sonetto precedente, cfr. nota a CVIII 4. *immortale*: come *immortali*, senza fine, sono i *mali* di LXXXVI 7; ma la struttura profonda del testo bipartito lascia intravedere un rapporto di compensazione tra questo *foco* (di per sé temporale), fatto *immortale* dalle lontane *faville*, con il soffio *di paradiso* che in chiusura risarcisce la lontananza e l'assenza. *Rima* ricca con *tale* 5.

5. *Ivi*: in quel luogo della memoria, raggiunto dal pensiero; «*ivi s'acqueta* l'alma sbigottita» (CXXIX 6), con lo stesso verbo di quiete del sonetto a Sennuccio CXIII 11: «ch'acqueta l'aere». *a tale*: a tal punto; «et or siam giunte a tale | che...» (CXIX 96-97), «a tal son giunto, Amore» (CXXXV 4).

6. *ch'a nona ... a le squille*: le ore canoniche «fra la notte e 'l dí» (v. 2; cfr. CVII 5-6), probabilmente sulla ritualità giornaliera del Salmo davidico LIV 18: «Vespere et mane et meridie narrabo et annuntiabo»; ma ore qui scandite e nominate su ricordo dantesco, «pigliandole anzi terza, | con esse passerei *vespero e squille*» (*Cosí nel mio parlar*, 68-69). Affine enumerazione e identica clausola finale di verso «a l'alba et a le squille» è nel sonetto estravagante *Tal cavalier tutta una schiera atterra*, una risposta a uno sconosciuto (*Responsio mea domino iubente*) carica di raccordi interni: «Di questa spene mi nutrico et vivo | al caldo, al freddo, a l'alba et a le squille; | ... | Questa fa le mie piaghe *sí tranquille*, | *ch'io non le sento*...», per cui cfr. vv. 7-8 (la carta 16*r* del Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, appartiene al cosiddetto Petrarca 1336-38 secondo Wilkins, per cui è probabile che il sonetto disperso sia servito come parziale sinopia, cfr. introduzione a *Se voi poteste*, LXIV, che sta sulla stessa facciata delle minute; Solerti, XVII); cfr. CXLIII 7. Per la *nona* ora del giorno (le tre del pomeriggio) cfr. nota a C 2; *vespro* è la penultima delle sette ore canoniche, fra nona e compieta; le *squille* alludono alla campana di compieta, ultima ora canonica. Il movimento va dall'alba alle squille e dalle squille all'alba, giorno e notte.

7. *le trovo*: le *faville*, gli occhi sfavillanti del primo giorno. *trovo*: verbo sincronico a *torno* del v. 3, in rapporto assonanzato e allitterante. *nel pensier*: nella mente dove ragiona Amore. In «le trovo nel pensier» è un altro sottile ricor-

do appunto della canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*, 25: «ne' lor pensieri la truovano ancora» (*Conv.* III, per cui nota di De Robertis a «Le dolci rime d'amor ch'i' solia | cercar *ne' miei pensieri*», *Conv.* IV); analogamente in *Li occhi dolenti*, 41-42: «chi vede nel pensero alcuna volta | quale ella fue...» (*Vita Nuova* XXXI), cfr. XVIII 3, ecc. *tranquille*: cioè stabili, senza mutamento nell'eternità dell'istante, come *immortale* è il *foco* dell'amante (v. 4), improntate alla *tranquillitas* attributo del divino, cfr. note a LXXIII 67-68 e CVIII 4.

8. *di null'altro*: di nessun'altra cosa, detto «neutralmente» (Castelvetro). *mi rimembra o cale*: mi ricordo o m'importa (a sigillo dell'astrazione contemplativa delle quartine); in parallelo: «Nïente in lei terreno era o mortale, | sí come a cui del ciel, non d'altro, calse» (cfr. nota a CCCXXXV 6).

9. *L'aura soave...*: fiato-spirito-respiro soavemente proveniente dal viso stesso di lei, mescolato al suono delle parole, con aumento di vocalità e di vicinanza. Forse il contatto di *aura* con *aere* del v. 13 è riconducibile al rapporto di *alen* (lena, respiro) con *aire* nell'*incipit* di Peire Vidal portatore del tema dell'aura-vento che spira dal paese dell'amore e che il poeta-amante ispira (cfr. nota a XV 3): «Ab l'alen tir vas me l'aire | qu'ieu sen venir de Proensa; | tot quant es de lai m'agensa...» «L'aura soave...», cifra iniziale del sonetto conclusivo della serie dell'Aura (CXCVIII), ricorre nell'*incipit* «Se quell'aura soave de' sospiri» (CCLXXXVI) nonché ambiguamente nell'attacco della seconda *cobla* della sestina *Chi è fermato* (note a LXXX 7 e a CVIII 4). *chiaro viso*: cioè luminoso, con riproduzione d'un modulo transalpino (*vis cler*), presente nella canzone di Bernart de Ventadorn del *ven de paradis* citata al v. 12 («sos bels olhs e·l clars vis»; cfr. Poli, *Bernart de Ventadorn*, pp. 32-40), vivace in Italia (cfr. Notaio, *Io m'aggio posto*, 6, ecc.), qui intonato all'immagine occitanica e oitanica del vento che fa luce su i ricordi; cfr. nota a CCCXLVIII 1. Segue *enjambement*, simile a quello iniziale nei sonetti dell'Aura CXCVI e CXCVII.

10. *move*: si muove, proviene; con simile soluzione *enjambante*: «Cosí sol d'una chiara fonte viva | move 'l dolce et l'amaro» (CLXIV 9-10). *col suon de le parole accorte*: richiamo interno a «In silentio parole - accorte et sagge, | e 'l suon...» di CV 61-62, per cui cfr. nota anche a XXXVII 86. Il *suon de le parole* richiama il «sonar de le parole» di *Purg.* XIII 65, come in LXXIII 14.

11. *per far dolce sereno*: forte implicazione col sonetto che precede, «che fanno intorno a sé l'aere sereno», CVIII 4, con giustapposizione aggettivale di rincaro; qui *sereno* è sostantivo, come in CXXV 66-67: «Ovunque gli occhi volgo | trovo un dolce sereno». *spira*: il verbo dello spirito che soffia dove vuole, come nei *loci paralleli* «L'aura celeste che 'n quel verde lauro | spira...» (CXCVII 1-2), «L'aura mia sacra al mio stanco riposo | spira sí spesso...» (cfr. nota a CCCLVI 2).

12. *un spirto gentil di paradiso*: è il *flatus* paradisiaco che si sovrappone all'immagine di *aura soave* e che mirabilmente rilancia il *ven de paradis* di Bernart de Ventadorn (*Can la frej'aura venta*, 4; Ferrari. *Incipit* secondo il testo di Appel, contro la *douss'aura* della vulgata). Nel coinvolgimento fonico di vento e di parole notabilissima è la pseudo-rima ricca di *spirto* con *spira e respira* in rapporto etimologico, secondo un intreccio caro a Petrarca anche in prosa, come in chiusura di *Fam.* VIII 4 a Olimpio: «inspiret utinam nobis consolator Spiritus in hoc saltem conspirare, ut dum spiramus adhuc, ad requiem aspiremus, et qui tota die suspiravimus, respiremus ad vesperam»; *soave spirto* dà infatti l'equazione di CXCIV 3.

13. *aere*: lo stesso gioco con *aura* in situazione affine nel sonetto a Sennuccio *Qui dove mezzo son*: «vidi onde nacque l'aura dolce et pura | ch'acqueta l'ae-

re...» (CXIII 10-11); analogamente, «L'aura gentil, che rasserena ... dolce aere tosco» (CXCIV 1 e 6). *par*: è il verbo principale, fonicamente anticipato da «*pa*radiso» che si ripercuote alla clausola interna del primo emistichio settenario, con *enjambement* di rallentamento tra le due terzine. *che mi conforte*: che mi dia sollievo, con tutta l'evidenza introdotta dal verbo *par*, come in Dante con simile gioco di parole in rapporto etimologico, «e par che de la sua labbia si mova | un *spirito* soave pien d'amore, | che va dicendo a l'anima: *Sospira*» (*Tanto gentile*, 12-14). Richiamo interno al sonetto di lontananza XV 3: «et prendo allor del vostr'aere conforto». La stessa clausola in fin di verso *par che mi riconforte* nel sonetto *Non pò far Morte* (nota a CCCLVIII 7) e in un sonetto di Giovanni Quirini, *Non ebbe il viso*, 12 (Duso, *Rimatori veneti*, p. 208).

14. *cor lasso*: l'anima stanca e affaticata. *altrove*: fa eco, alla scadenza del primo emistichio settenario, a *dov(e)* del v. 3 e a *ov(e)* CVIII 2. *non respira*: verbo che al positivo e al negativo serba memoria di alcuni luoghi agostiniani (*Conf.* V XI 21; *Contra Ac.* II II 3-4) dove il *respirare* è sintomo di ripresa essenziale di vitalità contro il *sospirare* come modo della lontananza; cfr. «sotto 'l cui giogo già mai non respiro» (LXXIX 6), «del piacer che felice | nol pò mai fare, et respirar nol lassa» (CCLXIV 25-26); e viceversa, «Et in questo penser l'alma respira» (CXXIX 65), «solo per cui vertú l'alma respira» (CLXXIX 4). Rima ricca derivativa con *spira*.

Persequendomi Amor al luogo usato,
ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
che si provede, e i passi intorno serra,
de' miei antichi pensier' mi stava armato.

Volsimi, et vidi un'ombra che da lato
stampava il sole, et riconobbi in terra
quella che, se 'l giudicio mio non erra,
era piú degna d'immortale stato.

I' dicea fra mio cor: Perché paventi?
Ma non fu prima dentro il penser giunto
che i raggi, ov'io mi struggo, eran presenti.

Come col balenar tona in un punto,
cosí fu' io de' begli occhi lucenti
et d'un dolce saluto inseme aggiunto.

Dentro la sequenza del luogo o *terreno* dell'innamoramento (CVIII 1) è ritagliato un dittico interferente che esalta «l'imagine ... di quel giorno» (CXVI 13) sotto forma del saluto di madonna; un *dolcissimo salutare* dentro una visione fuggente, «tanto che me parve *allora* vedere tutti i termini de la beatitudine», che rende omaggio a situazioni e movimenti della prosa della *Vita Nuova* (III; qui v. 14 e CXI 13). Ma l'immaginazione centrale di questo sonetto, «Volsimi, et vidi un'ombra che da lato | stampava il sole...», portatrice d'un amante asserragliato in se stesso che a occhi bassi vede per terra l'ombra della donna come proiezione fisica della sua paura, travalica lo spessore stilnovistico con violenza ovidiana. Qui Petrarca evoca in straordinaria variazione la paura di Aretusa inseguita da Alfeo (Agosti), quando la Ninfa è raggiunta e sorpassata non già dall'inseguitore ma dalla grande ombra di lui proiettata sotto i piedi: «Sol erat a tergo; vidi praecedere longam | ante pedes umbram, nisi si timor illa videbat...» (*Met.* V 614-16). Lo stesso terrificante suono dei passi di Alfeo («sed certe sonitusque pedum terrebat») è il detonatore di quell'esplosione sonora che per l'amante è la voce del saluto («Come col balenar *tona* in un punto, | cosí...», ultima terzina: similmente tonante la stessa voce di Dio, nota a CI 6), che insieme al folgorare degli occhi è causa della paralisi e dell'afasia del personaggio-poeta, come è enunciato nella 'glossa' integrativa del sonetto che segue: «et ella oltra, parlando, | passò, che la parola i' non soffersi, | né 'l dolce sfavillar degli occhi suoi» (CXI 9-11). In entrambi i sonetti la tempesta di quell'istante si placa nella sfera del ricordo, nell'*Or* conclusivo dello scrivente (CXI 12), per cui il «dolce saluto», non

a caso in posizione finale (v. 14), ha una tonalità di inebriante dolcezza solo retrospettiva, «in quel saluto ripensando» (CXI 13), contro la violenza immanente degli eventi che avvengono.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD; consonanza in CD, *-enti, -unto*.

1. *Persequendomi ... usato*: spingendomi Amore all'antico (*usato*) luogo del primo incontro, dove il pensiero torna costantemente quando è assalito dall'assenza; il messaggio corrisponde a quello iniziale del sonetto che precede: «Lasso, quante fiate Amor m'assale, | ... | torno dov'arder vidi le faville...» (Castelvetro).

2. *ristretto*: concentrato in me stesso. L'analogia col sonetto iniziale della 'narrazione' è marcata sia dal lemma singolo («Era la mia virtute al cor ristretta», cfr. nota a II 5) sia dall'intero modulo «in guisa d'uom ch'aspetta guerra», corrispondente a «come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta» di II 4. La guerra aspettata e temuta è la «lunga guerra» che i «begli occhi» fanno all'amante (CVII 1-3). La concentrazione del movimento difensivo si riflette nella concentrazione fonica della pseudo-rima interna 'orizzontale' di *ristretto* con *aspetta*.

3. *si provede*: prende i dovuti accorgimenti di difesa. *i passi ... serra*: chiude tutt'intorno i varchi, attraverso i quali può passare il nemico; cfr. XXXVI 7, LXXXI 11, CXXVII 93. Siccome nel sistema il *passo* è anche l'entrata o varco degli occhi (cfr. note a XXIX 20, LXXXIII 10 e 11), bisognerà intendere qui che il poeta tiene gli occhi bassi: così vede l'ombra lunga per terra (seconda quartina); nel sonetto CXI 4 si dice a integrazione «con fronte reverente», cioè con la faccia china.

4. *miei antichi pensier'*: i pensieri d'amore formulati in quel luogo il giorno del primo incontro; è quello che nel sonetto che segue si precisa come «bei pensier' d'amore» (CXI 2), richiamati da «questi pensier'» di CXII 13. *mi stava*: verbo medio, a sottolineare l'interiorità dell'azione (*sol* è detto nel complementare sonetto CXI 2).

5. *Volsimi, et vidi*: atteggiamento dantesco, come in *Inf.* XXXII 41, «volsimi a' piedi, e vidi due sí stretti...», con la stessa rapidità di movimento e azione di guardare in terra; cfr. *Purg.* III 106. *che*: complemento oggetto (Castelvetro). *da lato*: non proprio sotto i piedi ma accanto al poeta che guarda; come in Ovidio il sole è alle spalle dei due protagonisti («Sol erat a tergo», *Met.* V 614), ma il poeta si volta e vede in terra l'ombra della persona stampata dal sole senza vedere la persona. Ancora il Sole *da l'un lato* in CXV 4, dimostrativo dell'omogeneità tematica di questa sequenza di sonetti; cfr. introduzione a CVII. La rottura sintattica dei vv. 5-6 (*lato* | *stampava*) e dei vv. 6-7 (*terra* | *quella*, con pseudo-rima interna) sottolinea il turbamento della situazione.

6. *stampava*: verbo implicato per rima interna e allitterazione con *stava*, v. 4; cfr. CCCLXVI 13. *in terra*: lo stesso *terreno* del sonetto iniziale della sequenza, CVIII 1.

7. *se ... non erra*: formula dubitativa anche dantesca (*Purg.* XX 147); così anche in CCCII 6, «se 'l desir non erra», qui a rincaro d'una situazione arcana sottratta a *iudicium*.

8. *era*: imperfetto indicativo nell'apodosi ipotetica come sintomo di certezza e d'intensa asseverazione. Notabile il gioco paronomastico di *era* con *erra* ai due capi estremi di due versi consecutivi, a marcare ulteriormente lo spaesamento del personaggio-poeta; similare il rapporto «*par*lando, | *pas*sò» nella situazione non meno turbativa del sonetto che segue, CXI 9-10. *immortale stato*: la condizione di dea e di «spirto celeste» descritta nelle terzine di *Erano i capei d'oro*

(cfr. nota a XC 9-11); similmente Dante, citando Gregorio Magno all'inizio della *Vita Nuova*: «Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di deo» (II 8). Intanto l'aggettivo richiama il *foco ... immortale* di CIX 4, che è appunto l'effetto di quello *stato* non soggetto al tempo.

9. *I' dicea*: lo stesso movimento all'inizio delle terzine di CXI, «I' mi riscossi...». *fra mio cor*: fra me, nella camera del pensiero. *paventi*: temi; il verbo che mette in azione e completa il messaggio della «fronte reverente et smorta» nel sonetto che segue (CXI 4).

10-11. *Ma non fu prima ... eran presenti*: il pensiero (quello che avrebbe dovuto rincuorare l'amante, che si difende e ha chiuso i *passi* al nemico: «Perché paventi?») è sincronico alla presenza della donna, isolata nel suo sguardo, nei potenti *raggi* e nel «dolce sfavillar degli occhi suoi» (CXI 11). *raggi*: i «begli occhi lucenti» (v. 13), gli «amorosi rai» posti non a caso all'inizio di questa sequenza omotematica (nota a CVII 5); occhi-strali, *raggi* o *razzi* legati al motivo cavalcantiano e dantesco della 'paura', dalla prima apparizione di Beatrice a Dante «molto pauroso» nella *Vita Nuova* (III 1), e dal sonetto *De gli occhi de la mia donna*, 5-6 («e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove | tanta paura che mi fa tremare»), alla prima canzone del *Convivio*, *Voi che 'ntendendo*, 43-45. *ov(e)*: ai quali, per effetto dei quali, cfr. CCCXXX 7-8. *mi struggo*: mi consumo; verbo della permanenza del passato nel presente con quell'oscillazione (*Volsimi, et vidi ... mi struggo*) che caratterizza la sequenza sul *terreno* del primo incontro (CVIII); con implicazione interna nel sonetto a Sennuccio *Sennuccio, i' vo' che sapi*: «ardomi et struggo anchor com'io solia» (CXII 3).

12. *Come col balenar ... punto*: come si vede il baleno e súbito [*in un punto*, nota a CV 90, CCI 6, CCLXVIII 17] si sente il tuono, cosí... Motivo dell'evento fulmineo già di Guinizzelli nel sonetto che appunto comincia *Lo vostro bel saluto*, 9-11: «Per li occhi passa come fa lo trono, | che fer' per la finestra de la torre | e ciò che dentro trova spezza e fende»; Zingarelli ricorda opportunamente l'epistola dantesca al marchese Moroello Malaspina, accompagnatrice della canzone *Amor, da che convien*: «cum primum pedes iuxta Sarni fluenta securus et incautus defigerem, subito heu! mulier, ceu fulgur descendens, apparuit ... O quam in eius apparitione obstupui! Sed stupor subsequentis tonitrui terrore cessavit. Nam sicut diurnis coruscationibus illico succedunt tonitrua, sic inspecta flamma pulcritudinis huius, Amor terribilis et imperiosus me tenuit» (*Epist.* IV, in *Opere minori*, II, pp. 536-38; cfr. nota di Contini alle *Rime*, p. 481. È la lettera che il Boccaccio trascrisse come suo esercizio in una lettera al Petrarca, e che secondo Billanovich gli fu fatta conoscere da Sennuccio del Bene in Napoli: *Prime ricerche dantesche*, p. 77; *Restauri boccacceschi*, p. 54). La contemporaneità di *fulgor, tonitruum* e *terror* è parzialmente ripresa nel vicino sonetto a Sennuccio: «non come soglio il folgorar pavento» (CXIII 6), con non casuale richiamo interno dei sinonimi *balenar-folgorar*.

13. *de'*: dai, come dopo *d'un* (da un). *occhi lucenti*: «Il lucere del baleno risponde agli occhi, il tuono risponde al saluto» (benissimo il Castelvetro, per quanto biasimato dal Ferrari).

14. *un dolce saluto*: ricordo della prosa della *Vita Nuova*, «L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno...» (III 2), come nel sonetto che segue; cfr. nota a CXI 13. *inseme*: avverbio della contemporaneità come *in un punto* del v. 12, che sottolinea la corrispondenza di *balenar* = *occhi lucenti* e di 'tuono' = *saluto*. *aggiunto*: raggiunto. Rima ricca e derivativa con *giunto*. La situazione dello sfavillare degli occhi e del saluto si ripete specularmente in CXI 13-14.

CXI

La donna che 'l mio cor nel viso porta,
là dove sol fra bei pensier' d'amore
sedea, m'apparve; et io per farle honore
mossi con fronte reverente et smorta.

Tosto che del mio stato fussi accorta,
a me si volse in sí novo colore
ch'avrebbe a Giove nel maggior furore
tolto l'arme di mano, et l'ira morta.

I' mi riscossi; et ella oltra, parlando,
passò, che la parola i' non soffersi,
né 'l dolce sfavillar degli occhi suoi.

Or mi ritrovo pien di sí diversi
piaceri, in quel saluto ripensando,
che duol non sento, né sentí' ma' poi.

Il motivo del saluto come emanazione del 'dolce stile' è avvertibile in questo secondo elemento del dittico aperto da *Persequendomi Amor* (CX) sullo sfondo incantato del «luogo» dell'innamoramento; la «donna de la salute, la quale m'avea ... degnato di salutare» (*Vita Nuova* III 4) è riconoscibile fin dalla mossa iniziale in quella «donna che 'l mio cor nel viso porta...» che dà avvio alla revisione del sonetto della *Vita Nuova* che comincia «Ne li occhi porta la mia donna Amore...» (XXI), con ulteriore spia nella clausola in fin di verso *farle honore* (v. 3), corrispondente a «Aiutatemi, donne, farle onore» di Dante (v. 8), manifestazione d'impotenza dello smorto spettatore. Ma piú intensa variazione è nella prima terzina, dove mediante puri tratti sintattici e grammaticali è messa in azione la fenomenologia del tema «ogne lingua deven tremando muta» d'un altro testo celeberrimo del saluto, *Tanto gentile* (*Vita Nuova* XXVI). Qui nella terzina il tremore dell'amante si rispecchia nella segmentazione visiva del passare di lei, sintatticamente frantumato tra due versi contigui, «et ella oltra ... | passò», molto piú nevrotico del non perturbato *Ella si va* ... di Beatrice. In modo ancora piú lacerante il tremore è rappresentato dal solitario gerundio *parlando* (v. 9), verbo assoluto senza destinatario d'appoggio, palpabile segno d'una mancanza di colloquio e di scambio reciproco, che ha il suo corrispettivo nella *parola* non sostenuta («la parola i' non soffersi») e quindi non restituita dell'amante, nel suo scoordinamento e nella sua afasia.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come CVII e CVIII, poi CXV-CXVII.

1. *'l mio cor*: il cuore innamorato, Amore stesso, come conferma tutta la siglatura stilnovistica dell'*incipit*. *nel viso*: nello sguardo, negli occhi, secondo il *topos* cavalcantiano (soprattutto nell'*incipit* del sonetto «O tu, che porti nelli occhi sovente | Amor...») e dantesco (anche nella stanza giovanile «Madonna, quel signor che voi portate | ne gli occhi»; cfr. nota a XIV 2.

2. *là dove*: il «luogo usato» (CX 1), il felice *terreno* (CVIII 1), l'*ove* e il *dove* di tutta la sequenza; cfr. introduzione a CIX. *sol*: solitario (cfr. CVI 3), come diametralmente «pensosa siede | madonna, et sola seco si ragiona» nel sonetto dei due soli, C 5-6; cfr. nota a CX 4. *bei pensier' d'amore*: gli stessi pensieri di CX 4 e CXII 13. Il contatto di *sol* con *sedea* (v. 3) di natura allitterante è ritardato dall'*enjambement*.

3. *sedea*: io stavo (irragionevolmente verbo di terza persona per alcuni commentatori). *m'apparve*: indicazione che 'commenta' il contenuto della seconda quartina di CX, con narrazione senza filtri. Lo stesso verbo di Dante per Beatrice: «avvenne che questa mirabile donna apparve a me» (*Vita Nuova* III 1).

4. *mossi ... reverente*: mi mossi verso di lei a testa china, nell'atteggiamento di chi fa onore a qualcuno. La situazione «che fa chinare gli occhi di paura» (Dante, *Voi che savete*, 6) corrisponde al vedere l'ombra per terra nel sonetto che precede (CX 5-9: «Perché paventi?») nonché al vedere l'amata «fermar le piante» sul *terreno* dell'incontro nel sonetto iniziale del ciclo (CVIII 1-2). Per *fronte* nel significato di 'volto' vedi nota a CXCVI 2. *smorta*: cioè del «color morto» (XCIV 9), del pallore di morte tipico delle rime dell'amore doloroso, cavalcantiane (*Veder poteste*, 7) e dantesche; così nei sonetti *Ciò che m'incontra*, 5-6: «Lo viso mostra lo color del core, | che, tramortendo, ovunque pò s'appoia» (*Vita Nuova* XV) e *Spesse fiate*, 10-11: «e così smorto, d'onne valor voto, | vegno a vedervi...» (*Vita Nuova* XVI). La corrispondenza principale viene dal sonetto di Dante *Ne li occhi porta*, motore di tutto il testo: «e cui saluta fa tremar lo core, | sì che, bassando il viso, tutto smore» (*Vita Nuova* XXI, vv. 4-5), dove *bassando il viso* corrisponde a *fronte reverente* e *smore* a *fronte ... smorta*. Rima derivativa con *morta*.

5. *Tosto che ... fussi accorta*: appena si accorse. Il verbo è perfettivo, ad indicare il carattere fulmineo dell'evento, come fulmineo è il corrispettivo *riconobbi* dell'amante (CX 6); cfr. XI 8. *stato*: condizione di mortale smarrimento, in sottile tensione con l'«immortale stato» di lei (CX 8).

6. *si volse*: anche questa azione è speculare a quella dell'amante nel sonetto che precede, «Volsimi, et vidi...», nello stesso rapporto all'inizio della seconda quartina. *novo colore*: una luminosità straordinaria, intonata al *dolce sfavillar* di quegli occhi (v. 11; Castelvetro) e alle armi lampeggianti di Giove (vv. 7-8), un «meraviglioso aspetto» (Leopardi), quel «Color d'amore» e di tenerezza sul viso della donna tratteggiato da Dante ad inizio del sonetto della *Vita Nuova* XXXVI; per altri un «pallore ... insolito» (Santagata), che invece ovidianamente è adatto all'amante, come nell'*incipit* della ballata «Volgendo gli occhi al mio novo colore | che fa di morte rimembrar la gente, | pietà vi mosse...», giocando il poeta sulla polisemia del sintagma (cfr. nota a LXIII 1).

7-8. *ch'avrebbe a Giove ... | tolto*: situazione ugualmente modulata in altra apparizione dell'amata, così dolce «ch'a Giove tolte son l'arme di mano» (XLII 5); in parallelo anche: «Non fur ma' Giove et Cesare sì mossi, | a folminar collui, questo a ferire, | che Pietà non avesse spente l'ire, | e lor de l'usate arme ambeduo scossi» (CLV 1-4). Daniello richiama Ovidio, *Am.* II v 51-52: «Risit et ex animo dedit optima [oscula], qualia possent | excutere irato tela trisulca Iovi»,

da cui *Epyst.* I 8, 44-45, a Lelio: «motura deos iaculumque tonanti | excussura Iovi». *l'arme*: le armi (certo plurale, come nei due luoghi paralleli) di Giove sono i fulmini, per cui risulta un ulteriore sottile collegamento con il *balenar* del sonetto che precede (CX 12) e col *folgorar* di CXIII 6. *et l'ira morta*: avrebbe spenta, smorzata, l'ira di Giove, in sintagma che equivale a «spente l'ire», CLV 3. Per *morire* transitivo cfr. note a XI 6, LV 11 (dittologia quasi sinonimica «spento et morto»), LXXIII 90, ecc.

9. *I' mi riscossi*: l'amante torna alla condizione iniziale di paura (v. 4), interrotta dalla dolcezza del «novo colore» che irraggia amore; tant'è vero che il turbamento gli impedisce di sostenere le parole del saluto e lo sfavillare degli occhi. Questo significato di *riscuotersi* come tornare a sé è in Dante (*Li occhi dolenti*, 50-51: «giugnemi tanta pena d'ogne parte, | ch'io mi riscuoto per dolor ch'i' sento», *Vita Nuova* XXXI e nella prosa XXIII 1; *Inf.* IV 2, XXVII 121, *Purg.* IX 34) e in Petrarca medesimo: «i' mi riscuoto, et trovomi sí nudo, | ... | tal cordoglio et paura ò di me stesso» (CCXCVIII 9-11), anche se qui il ritorno a se stesso coincide con il ritorno a una coscienza alterata (di qui la difficoltà degli esegeti; ma bene il Castelvetro: «Impaurí, Horrui, e non istetti attento allo sguardo e al saluto»). Il contatto logico-semantico con lo stato di paura è formalizzato dal richiamo fonico di *riscossi* (al primo emistichio quinario) con «*mossi* con fronte reverente et smorta», v. 4. Cfr. nota a CX 9. *oltra*: va riferito a *passò*, con tmesi e *enjambement*. *parlando*: parlandomi, dicendomi parole di saluto; l'uso di *parlare* corrisponde alla situazione anche sintattica della ballata del saluto: «Volgendo gli occhi al mio novo colore | ... | pietà vi mosse; onde, benignamente | *salutando*, teneste in vita il core»; cfr. introduzione a LXIII. L'eco di quelle parole, *parlando*, permane in *passò* sotto forma di allitterazione, e anche in *parola* per *adnominatio*.

10. *non soffersi*: «non ebbi forza di sostenere le sue parole, mi smarrii alla dolcezza di quelle» (Leopardi), senza poter rispondere al saluto; cfr. CCCXXXIX 8 e nota a CXIX 10.

11. *dolce*: aggettivo che transita dal saluto (CX 14) allo sfavillio degli occhi lucenti. *sfavillar*: rima internamente alla scadenza del primo emistichio settenario con *balenar* (CX 12) in rapporto di similitudine; cfr. CXIII 6.

12. *Or*: l'ora del ricordo e della scrittura. *pien(o)*: l'aggettivo della memoria e del cuore di CVIII 8. *diversi*: straordinari; soluzione *enjambante* dei «diversi | piaceri», speculare ai «diversi | tormenti» di CCCLX 12-13.

13. *in quel saluto ripensando*: ripensando a quel saluto. Il tema del saluto, distanziato nella lente del ricordo, rinvia alla prosa della *Vita Nuova* III 2: «L'ora che lo suo dolcissimo salutare [cfr. nota a CX 14] mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e *puosimi a pensare* di questa cortesissima».

14. *né ... poi*: e poi non sentii mai piú [*mai*] dolore. Il duol d'amore protegge da tutti gli altri dolori.

Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera
tractato sono, et qual vita è la mia:
ardomi et struggo anchor com'io solia;
l'aura mi volve, et son pur quel ch'i' m'era.

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansüeta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
qui co' begli occhi mi trafisse il core;

qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso,
nocte et dí tiemmi il signor nostro Amore.

Sonetto indirizzato a Sennuccio del Bene, dove una doppia serie di opposizioni ~~verbali~~ e aggettivali (*son ... i' m'era, humile ... altera, aspra ... piana, dispietata ... pia*), che moltiplicano la varietà degli stati d'animo (*or ... or*), s'incrocia ancora col tema del luogo del primo incontro, sotto forma di un *Qui* anaforico incastonato fin dalla seconda quartina: un *qui* che comunica l'impossibilità di trasferirsi in un *altrove*, un'ossessione di fedeltà al *terreno* e alla sua abitatrice, nonché all'amico-poeta che ascolta e conosce le cifre del racconto (cfr. introduzione a CVII e a CIX). Non è chiaro dove sia il poeta che scrive: di ritorno ad Avignone nel 1342, secondo il Foresti nelle *Seconde lagrime* (pp. 26-27). Ma il tema dell'Aura, sia pure superbamente scorciato, «l'aura mi volve...» (v. 4), tipico d'un amante assente che si volge al soffio, vento, *spirto* o respiro proveniente dal «terreno» dell'amata (XV), dimostra invece che l'enigmatico *Qui* è il lontano luogo del pensiero (v. 13), corrispondente ai vari *ov(e)*, *dov(e)*, *Ivi*, *là dove* che misteriosamente siglano tutta la sequenza del «luogo» (introduzione a CIX). L'«altrove», la specola dello scrivente, è indicata con violenta scissione di contenuto nel sonetto che segue, sempre a Sennuccio, dove il *Qui* di ripresa anaforica, giustapposto tra due testi contigui, «Qui dove mezzo son ... | Qui son securo» (CXIII 1 e 5), segnala che i due estremi del miraggio, Avignone e Valchiusa, convergono nella solitaria visione dello scrivente. I nomi dei due luoghi emergono, non senza un po' di enigma, alla fine della sequenza, della quale è peraltro cosí ulteriormente dimostrata la consistenza: l'«empia Babilonia» da una parte (CXIV), fissata nello stile apocalittico dei sonetti antiavignonesi

(CXXXVI-CXXXVII) e delle lettere *Sine nomine*, dove non a caso è ripreso a distanza il meccanismo anaforico differenziale, «Qui son securo...» (CXIII 5), «Qui mi sto solo...» (CXIV 5); l'altro luogo della memoria è indicato come «una valle chiusa d'ogni 'ntorno» (CXVI 9), una *selva* di «fontane et sassi» (CXVI 12), che sigilla la serie e la prigionia dell'amante («l'imagine trovo di quel giorno»), con l'aggiunta finale d'un sonetto che riunisce frontalmente Avignone (ancora *Babel*, CXVII 4) e Valchiusa (*'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle*, CXVII 1), cioè il tragitto obbligato degli sparsi pensieri. Il sonetto di anniversario «Rimansi a dietro il sestodecimo anno» (CXVIII) esalta, fuori del ciclo specifico, il tema della fedeltà attraverso il tempo.

Interessante quesito pone Wilkins, quando osserva la stretta corrispondenza di alcuni segmenti di questo sonetto con le ottave 54 e 55 del quinto libro del *Filostrato* (la possibile data alta proposta da Ricci e da Branca è il 1335). Già Contini aveva intavolato il problema richiamando le occorrenze del tema dell'Aura nel Boccaccio giovane, fittissime nel periodo napoletano (fino al ritorno a Firenze, 1340-41) e non oltre piú (sonetto *Toccami 'l viso Zefiro talvolta*; *Filostrato*, Proemio e V 70; *Filocolo* II 25, 2-3; *Teseida* IV 32; *Amorosa visione* XXII 67), concludendo con l'abituale discrezione: «Que Pétrarque doive cette trouvaille à la production juvénile de son ami, cela ne serait nullement improbable» (tesi argomentata poi per altre vie da Velli e Santagata), laddove Wilkins suggerisce esattamente l'opposto, cioè il debito di Boccaccio verso Petrarca. Sta di fatto che Boccaccio è giovane e onnivoro: nella biblioteca degli Angioini a Napoli poteva trovare tutto e di tutto; tra l'altro il tema dell'Aura, almeno allo stato nominale, è contestuale nelle fonti di storia troiana maneggiate per il *Filostrato*, sia nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (seconda metà del secolo XII), «L'aure douce vente soef...» (v. 959), sia nella bella traduzione italiana (attraverso redazioni in prosa) del fiorentino Binduccio dello Scelto, che circolava ai primi del '300 (cfr. nota a LXXX 7). Petrarca da canto suo evoca il tema dell'Aura fin dal sonetto *Io mi rivolgo indietro* (XV), antico e ben addentro negli anni '30, non certo digiuno di letture trobadoriche, se proprio in un sonetto di questa sequenza omotematica mette insieme «L'aura soave...» con «un spirto gentil di paradiso» (terzine di CIX) in equazione che non passa attraverso il Boccaccio ma sembra discendere dal diritto ricordo della *douss'aura* dei Trovatori associata a *un ven de paradis* nel famoso attacco di Bernart de Ventadorn, archetipo di tutta la tradizione romanza. E allora? È probabile che sia proprio Sennuccio il catalizzatore di questi ricordi incrociati e sovrapposti: lui, amico di Petrarca e di Boccaccio, sapeva che i due sapevano. Mettiamo che Sennuccio abbia mostrato a Petrarca il *Filostrato*, con quelle ottave V 54-55 che dànno consistenza verbale al rapporto: «Quivi rider la vidi lietamente, | quivi la vidi verso me guardando, | quivi mi salutò benignamente, | ... | *colà la vidi altera, e là umile*...» Allora il quinto verso di questo sonetto, «Qui tutta humile, et qui la vidi altera...», con tutta la mirabile enfasi del *Qui*, può essere una citazione consaputa (rovesciamento forse riflesso nell'inversione del rapporto *humile-altera*) dentro un quadro già esistente: una parodia contingente sussurrata a buon intenditore, allenato anche lui a 'furar motti' relativi all'Aura e derivati (cfr. introduzione a CIX). Cosa che di per sé niente toglie all'assolutezza assunta poi dal testo nella non contingenza del *Canzoniere*. Nella stratificazione dei ricordi di Petrarca (e probabilmente, stando cosí le cose, di Boccaccio) c'è anche Ovidio, quando nei *Fasti*, II 770-74 (Daniello), parla della permanenza della tensione amorosa in assenza della bella persona, come un'onda che si gonfia per effetto del vento già passato («sed tamen a vento, qui fuit, unda tumet») e delle cose che piú e piú piacciono a chi le ri-

corda: «Sic sedit, sic culta fuit, sic stamina nevit, | iniectae collo sic iacuere comae, | hos habuit vultus, haec illi verba fuerunt, | hic color, haec facies, hic decor oris erat...» Lo stesso Ovidio che, divenuto teorico del non amore, mette un *cave* ai luoghi della passione, usando però a suo modo lo stesso *Qui* dell'ossessione amorosa di Tarquinio per la bella Lucrezia: «Hic fuit, hic cubuit, ... | hic mihi lasciva gaudia nocte dedit...» (*Rem. am.* 727-28; sempre il Daniello).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come i due che seguono. La stessa rima A *-era* nel sonetto CXV (consonante con B *-ori* di CXIV), con tre parole in rima comuni, *altera, era, fera.*

BIBLIOGRAFIA: Velli, *Poesia volgare del Boccaccio*, pp. 183-99; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21; Piccini, Introduzione alle *Rime* di Sennuccio, pp. XXVI-XXVIII.

1. *Sennuccio*: apostrofato in chiusura del primo sonetto sul *terreno* dell'amore, CVIII 13. *sapi*: tu sappia (con consonante scempia etimologica); la formula «vo' che sapi» risponde a «vo'vi dir» del secondo elemento del dittico a Sennuccio (CXIII 5). *manera*: segue *enjambement.*

2. *tractato sono*: da Amore. *et qual vita è la mia*: un'eco di Dante, *Li occhi dolenti*, 60-62, «e quale è stata la mia vita, poscia | ... | lingua non è che dicer lo sapesse» (*Vita Nuova* XXXI).

3. *ardomi et struggo*: sono in mezzo alle fiamme e mi consumo; un verbo medio e uno neutro, con funzioni giustapposte; in parallelo: «che m'arde et strugge dentro a parte a parte» (nota a XVIII 4), «ché da lunge mi struggo et da presso ardo» (CXCIV 14); importante l'implicazione con «ov'io mi struggo» di *Persequendomi Amor* nel rapporto passato-presente (nota a CX 10-11). *com'io solia*: rinvio a una situazione del passato, ripetuta mediante «come soglio» nel sonetto che segue, CXIII 6; cfr. nota a XXIII 148.

4. *l'aura mi volve*: in soluzione complessa e cifrata è richiamato qui il tema del sonetto *Non veggio ove scampar*: «et l'imagine lor son sí cosparte | che *volver non mi posso*, ov'io non veggia | o quella o simil indi accesa luce» (cfr. nota a CVII 10-11); *l'aura* (sempre polisemica, vento, spirito, donna) volge dunque l'amante verso quell'unica parte dove può volgersi, come se nulla fosse cambiato («et son pur quel ch'i' m'era»). Dove la mente sia volta è detto da tutti i *Qui* della seconda quartina e delle terzine. *pur*: ancora. *i' m'era*: autodescrizione col verbo medio, come in Dante, «I' mi son un...», *Purg.* XXIV 52; «i' mi son Lia...», *Purg.* XXVII 101; «I' mi son pargoletta...». Luogo parallelo a chiusura della sequenza CVII-CXVIII: «et d'antichi desir' lagrime nove | provan com'*io son pur quel ch'i' mi soglio*, | né per mille rivolte anchor son mosso» (CXVIII 12-14), con invariante anche verbale.

5-6. *humile ... pia*: due versi con coppie aggettivali contrapposte; per *humile* (benevola) cfr. nota a CV 34, per *altera* CV 9; nell'opposizione *aspra ... piana* (mite, dolce) un riflesso della polarità scritturale «erunt ... aspera in vias planas» (*Is* XL 4, *Lc* III 5). Con gioco incrociato si ha coincidenza semantica di *humile*, *piana* (si veda l'arcaico binomio sinonimico nell'*incipit* «Ma poi che 'l dolce riso humile et piano», nota a XLII 1; Dante, *Di donne io vidi*, 10: «quella benigna e piana») e *pia* (pietosa; poi, con ulteriore *variatio* al v. 8, *mansüeta*) contro *altera*, *aspra* e *dispietata* (e ancora poi *disdegnosa et fera*, v. 8). Le due ottave del *Filostrato*, V 54 e 55, chiamate in causa da Wilkins, *The Making*, pp. 300-1, sono le seguenti: «Quando sol gia per Troia cavalcando, | ciaschedun luogo gli tornava a mente; | de' quai con seco giva ragionando: | "Quivi rider la vidi lietamente, | quivi la vidi verso me guardando, | quivi mi salutò benignamente, | quivi far fe-

sta e quivi star pensosa, | quivi la vidi a' miei sospir pietosa. || Colà istava, quand'ella mi prese | con gli occhi belli ... | *colà la vidi altera, e là umile* | mi si mostrò la mia donna gentile"».

7. *vestirsi honestate*: dipende asimmetricamente da *vidi*. Il luogo richiama la metafora consacrata da Andrea Cappellano, *De Amore* II 3, «humilitatis ornatu vestiri», ripresa da Dante in *Tanto gentile*, 6, «benignamente d'umiltà vestuta» (con la variante *d'onestà*; De Robertis); cfr. *Vede perfettamente*, 7-8: «vestute | di gentilezza, d'amore e di fede» (*Vita Nuova* XXVI). *honestate ... leggiadria*: coppia di virtú cortesi, come in Cavalcanti nella ballata «Una giovane donna di Tolosa, | bell'e gentil, d'*onesta leggiadria*»; similmente «è giunta honestà con leggiadria», CCLXI 6.

8. *disdegnosa et fera*: cadenza dantesca nella clausola *fera e disdegnosa* della canzone *Amor che ne la mente*, 76 (*Conv.* III) nonché *disdegnosi e feri* in *Le dolci rime*, 5 (*Conv.* IV), per cui cfr. nota a CV 9. Simile alternanza in CCXXIX 5-6: «Indi et mansüetudine et durezza | et atti feri, et humili et cortesi...».

9. *cantò dolcemente*: tema dell'«angelico canto» e «celeste cantar» della donna del Libro, CXXXIII 12, CCXX 10, CCXXV 11, CCXLIII 2, CCLXX 34, CCCLX 102; *Tr. Mor.* I 150. *qui s'assise*: come in CCXLIII 2, «or cantando siede»; cfr. C 5-6.

10. *si rivolse*: fa eco a «a me si volse» del sonetto che precede CXI 6, in gioco fonico con *volve*, sempre alla clasuola interna del primo emistichio quinario. *rattenne il passo*: si fermò, a richiamo interno di quel *fermar le piante* del primo sonetto sul felice *terreno* dell'amore, CVIII 2.

11. *begli occhi ... core*: nella situazione (stilnovistica) di CX 12-13 e CXI 11.

12. *disse una parola ... sorrise*: come in chiusura del sonetto *In qual parte del ciel*, «et come dolce parla, et dolce ride», su rintocco oraziano (cfr. nota a CLIX 14). La stessa *parola* che lascia attonito e smarrito il poeta-amante nel sonetto che precede, CXI 10.

13. *cangiò 'l viso*: si alterò; «e 'l bel viso vedrei cangiar sovente», CXXXI 5. *questi pensier'*: gli stessi pensieri di allora e di ora, come in CX 4 e CXI 2. *lasso*: oimè, cfr. CIX 1.

14. *nocte et dí*: richiamo alla formula temporale dell'affanno enunciata all'inizio della sequenza, cfr. nota a CVII 6. *nostro*: tuo e mio, come in CLXXIX 14 a Geri Gianfigliazzi, altro amico e amante-poeta. Cosí Dante nel primo sonetto della *Vita Nuova* mandato ai poeti «fedeli d'Amore»: «A ciascun'alma presa e gentil core | ... | salute in lor segnor, cioè Amore». Tra le varianti studiate da Frasso nelle *Pallide sinopie* (pp. 50-51) la possibile soluzione primitiva *il mio signiore Amore*, insieme a *'n questo pensier* per il v. 13 e all'alternanza *or piana or aspra* per il v. 6.

Qui dove mezzo son, Sennuccio mio
(cosí ci foss'io intero, et voi contento),
venni fuggendo la tempesta e 'l vento
ch'ànno súbito fatto il tempo rio.

Qui son securo: et vo'vi dir perch'io
non come soglio il folgorar pavento,
et perché mitigato, nonché spento,
né-micha trovo il mio ardente desio.

Tosto che giunto a l'amorosa reggia
vidi onde nacque l'aura dolce et pura
ch'acqueta l'aere, et mette i tuoni in bando,

Amor ne l'alma, ov'ella signoreggia,
raccese 'l foco, et spense la paura:
che farrei dunque gli occhi suoi guardando?

Il secondo elemento del dittico interfacciato a Sennuccio del Bene si apre ancora con un *Qui* anaforico, «Qui dove mezzo son ... | Qui son securo»: un *Qui* che è il prolungamento ribaltato, il riflesso, l'ombra del *Qui* del sonetto che precede. In CXII l'elusivo avverbio, fitto ad inizio di verso ma anche sparsamente raddoppiato all'interno come sintomo di ossessione, è il luogo di 'allora', il *terreno* del primo giorno (Avignone); in questo testo lo stesso *Qui*, piú pacatamente posato solo all'inizio delle quartine, è il luogo di 'ancora', dell'immagine e della scrittura (Valchiusa), l'apparente «refrigerio» della distanza (CXVI 10), che provoca una tensione diversa e quindi, nel passaggio, uno scarto linguistico inaspettato: «che farrei dunque gli occhi suoi guardando?» (v. 14), lo scarto del tempo impossibile. Sennuccio è ancora tenuto agli estremi del testo, come in CVIII (a sorpresa nell'ultima terzina) e in CXII (solo in sede iniziale come ascoltatore deputato), ma in questo inizio «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio...» irrompe di suo peso col tema dell'amicizia. Con ineguagliabile allusività Petrarca, dicendo di essere il *mezzo* di un cuore diviso, evoca la coppia amicale Orazio-Virgilio vista da Orazio, «animae dimidium meae» delle Odi (*Carm.* I III 8), rivissuta da Agostino quando piange la morte d'un amico (*Conf.* IV VI 11) nonché dal poeta medesimo in morte di Franceschino degli Albizi (*Fam.* VII 12, 17). A contatto, con prelievi di pura tonalità, suscita nel tessuto la coppia Dante - Guido Cavalcanti semplicemente siglando come *tempo rio* la stagione avversa all'amore (v. 4) alla maniera del sonetto *Guido, i' vorrei* («sí che fortuna od altro tempo rio | non ci potesse dare impedimento») ed estraendo dal celebre sogno dantesco tutt'e

due le rime A e B delle quartine (*-io* e *-ento*). Non solo: l'ellittico *contento* del v. 2, «cosí ci foss'io intero, et voi contento», che sta in uno zeugma sintattico aperto alle congetture degli esegeti («contento come forse non siete», Zingarelli), trova spiegazione e complemento nel finale del sonetto a Guido: «e ciascuna di lor *fosse contenta*, | sí come i' credo che saremmo noi», con l'incoraggiamento *in re ipsa* dello stesso Dante che identifica la rima B delle quartine (*-ento*) con la rima D delle terzine (*-enta*) a saldatura del tema dell'amicizia con il tema dell'amore. In piú l'*amorosa reggia* del v. 9, tirata dai commentatori tra la casa e il paese di Laura, è ancora una tessera combinatoria con la risposta stessa di Guido a Dante, quando Cavalcanti, velato di *spleen*, sposta l'*amoroso regno*, il regno di Amore, sotto il segno della «rimembranza» (*S'io fosse quelli*, 5).

In base al *voi* del testo contro il «tu» di CXII (e di CVIII) Arnaldo Foresti, sulle orme della Phelps, deduce che questo sonetto è piú antico (1339), frutto di un'amicizia esordiente. Ma non sempre il «tu» corre tra gli amici di lunga data, se in due sonetti di corrispondenza per le rime Petrarca si rivolge a Sennuccio col «tu» (*Sí come il padre del folle Fetonte*) e Sennuccio, tanto piú vecchio, risponde col «voi» (*La bella Aurora nel mio orizonte*, Solerti XXX); forse lo scambio rientra nell'istituto stilistico-grammaticale per il quale, in antico italiano e in antico francese, il pronome allocutorio può variare a contatto dal «tu» al «voi» dentro lo stesso componimento. Importanti le osservazioni in proposito di McMenamin, per il quale il polisemico *mezzo* iniziale non è soltanto affettivo, ma spaziale e temporale: è il mezzo di quell'anno che si va delineando tra i due sonetti d'anniversario del 1342 e del 1343 (CVII e CXVIII), è il mezzo della sua vita «in una selva oscura» (cfr. introduzione a CVII), ed è il mezzo del nuovo spazio del testo, al centro della serie dei dodici sonetti CVII-CXVIII e al centro delle rime 'in vita' di madonna.

Sonetto su cinque rime tutte alterne, ABBA ABBA, CDE CDE, come CXII e CXIV, indizio di continuità d'una serie dentro una serie piú vasta.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Seconde lagrime*, pp. 26-27; Barber, *Sonetti a Sennuccio*, pp. 21-39; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *Qui*: nella solitaria *selva* di Valchiusa, con attualizzazione nel presente del *Qui* avignonese del sonetto che precede (CXII 5-13). *mezzo*: con la metà del cuore, perché l'altra metà è con l'amico. Orazio e Agostino, depositari della formula «animae dimidium meae» (Daniello), sono citati insieme sul tema dell'amicizia *de lonh* in una lettera *Familiare* (prima redazione delle epistole 2-5 del libro VIII; cfr. Fenzi, nota 42 a *Secr.* III, p. 362). La dissociazione psicologica che accompagna i due amici si riflette anche nel congedo primitivo, indirizzato a Sennuccio, del *planctus* in morte di madonna *Che debb'io far?*: «S'amor vivo è nel mondo | e ne l'amicho nostro al qual tu vai, | canzon, tu 'l troverai | mezzo dentro in Fiorenza e mezzo fori...» (cfr. introduzione a CCLXVIII; inoltre introduzione a XXXVI, e nota a LXXIX 7). *Sennuccio mio*: lo stesso vocativo in CVIII 13, nel *planctus* CCLXXXVII 1 e nel sonetto disperso *Quella ghirlanda*, 3 (Solerti, XXXII).

2. *cosí*: desiderativo, con l'intonazione delle cose impossibili; cfr. introduzione a XCV. *intero*: riunendo le due metà d'un cuore diviso, con voi. *et voi contento*: sottintende 'cosí foste' (contento di essere con me, interrotto il *dimidius vivere* degli amici).

3. *venni fuggendo*: perifrasi mediale-affettiva di intensa partecipazione del soggetto all'azione. Il 'racconto', aperto da «Fuggir vorrei» (CVII 5), continua nel sonetto che segue, «De l'empia Babilonia ... | son fuggito io per allungar la

vita» (CXIV 1-4). *la tempesta e 'l vento*: la metaforica tempesta delle passioni («animorum fluitantium tempestates», *Fam.* XII 11, 2, ecc.) e il vento dei sospiri (cfr. XVII 2, CLXXXIX 7-8, CCXXXV 9-10; nota a LXVI 30) riaccesi al contatto del «luogo» (CXII), una città già di per sé rabbiosamente tempestosa, disordinata e torbida (tema di CXIV 1-4; *Fam.* XVI 10, 2, ecc.) nonché meteorologicamente perversa, come descritta nella lettera *Posteritati*: «Ibi igitur [ad Avignone] ventosissimi amnis ad ripam, pueritiam ... totam egi».

4. *súbito*: «improvvisamente» (Leopardi). *il tempo rio*: rinvio interno al «tempo aspro et rio» del sonetto XXXIV 5 che minaccia la situazione amorosa.

5. *securo*: dalla 'burrasca' avignonese (per la forma latineggiante cfr. nota a III 7, LXXXVIII 7). Punto di raccordo col sonetto che segue, «Qui mi sto solo...» (CXIV 5), nella stessa posizione all'inizio della seconda quartina. *vo'vi dir*: vi voglio dire; corrisponde a «i' vo' che sapi» nel primo elemento del dittico a Sennuccio (CXII 1).

6. *come soglio*: corrisponde a «com'io solia» del sonetto che precede (CXII 3) con *variatio* data dal presente medievale con valore d'imperfetto, cfr. nota a XCIV 14. *il folgorar*: nella metafora della «tempesta», ma sempre il *balenar* dei «begli occhi lucenti» (CX 12-13) e lo «*sfavillar* degli occhi suoi» (CXI 11). Variazione di questo tema è nel primo sonetto delle Ardenne: «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, | ... | *vo securo* io, ché non pò *spaventarme* | altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi» (CLXXVI 1-4). Perché qui il poeta-amante non tema il *folgorar*, pur ardendo e struggendosi come prima (CXII 3), è detto nelle terzine; in sintonia con Bernart de Ventadorn, che non teme «la tempesta e 'l vento» (v. 3) nel cambiamento (positivo) della natura e dell'Io: «ara no tem ploya ni ven» (*Lonc tems a qu'eu no chantei mai*, 3). Ferrari cita il terzo libro del *Secretum*: «Si michi igitur exprobasses quod adversus fulminis fragorem timidior sim, quia id negare non possem (est enim hec michi non ultima causa lauri dilegende quod arborem hanc non fulminari traditur), respondissem...» (p. 180).

7-8. *et perché ... desio*: e vi voglio raccontare perché non trovo, non dico spento, ma neppure assopito un pocolino [*né-micha*] il mio acceso desiderio. Con parole affini Agostino a Francesco nel terzo libro del *Secretum* (p. 154): «Mitigatus forte sis tu lenitusque, ignis extinctus certe non est».

9. *Tosto che*: la stessa movenza iniziale in CXI 5. *amorosa reggia*: la reggia di Amore, dove abitano le Pieridi (*Epyst.* I 6, 164-65), il recesso sacro ai poeti (*Epyst.* I 4, 4-5), il palazzo delle Muse (*Epyst.* III 1, 53-54). Per il valore dell'aggettivo (l'attributo per il complemento) cfr. XCII 10, XCIII 6.

10. *vidi*: con la vista del pensiero. Lo stesso *vidi* mentale, nella stessa posizione *enjambante* e incipitaria, nel vicino sonetto «In mezzo di duo amanti honesta altera | vidi una donna...» (CXV), nella sestina «Giovene donna sotto un verde lauro | vidi...» (XXX), e nella canzone delle Visioni (CCCXXIII), ecc. *onde nacque l'aura*: da dove venne quel vento-spirito-respiro che fa volgere l'amante («l'aura mi volve», CXII 4) verso il *terreno* dell'amata. È una stretta ripresa contestuale del tema di CIX 9-11: «L'aura soave che dal chiaro viso | move ... | per far dolce sereno ovunque spira...», con l'ulteriore coincidenza di *aura soave* e di *aura dolce*; cfr. nota a CCXXXIX 1. Il sintagma *onde nacque* ha risonanza interna nel testo dell'Aura 'in morte': «Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli | *veggio* apparire, *onde* 'l bel lume *nacque*» (cfr. nota a CCCXX 2).

11. *aere*: lo stesso gioco *aura-aere* di *Lasso, quante fiate*, cfr. nota a CIX 13, con lo stesso effetto pacificante («per far dolce sereno...», CIX 11; «che fanno intorno a sé l'aere sereno», CVIII 4). *i tuoni in bando*: come nella situazione di CXI 7-8, dove la potenza della donna scuote di mano le armi a Giove tonante.

12. *Amor*: soggetto dilazionato a cavallo delle terzine con ulteriore allontanamento del verbo principale (*raccese*), con forte *enjambement* tra i due piedi della sirma, sommato alle singole fratture versali. *ella*: *l'aura*, che progressivamente diventa *Laura*, quando il *folgorar* del v. 6, naturale e ambiguo, diventa gli *occhi suoi*, v. 14. *signoreggia*: il verbo di Amore nella prosa della *Vita Nuova* II 7: «D'allora innazi dico che Amore segnoreggiò la mia anima...» Rima *en écho* con *reggia*.

13. *raccese*: sta a *spento* del v. 7 come *foco* a *ardente* (*desio*) del v. 8, con *adnominatio* di *spense*. *la paura*: in gioco paronomastico con *pura*.

14. *farrei*: con la consonante doppia analogica che in antico è anche del futuro (*farrà* nelle *Laudes Creaturarum*, ecc.); cfr. LXXI 85. *guardando*: se guardassi. L'ultimo verso formula la domanda del tempo immaginato, con movenza tipica petrarchesca, come in *Tr. Et.* 144-45: «se fu beato chi la vide in terra, | or che fia dunque a rivederla in cielo?»; cosí anche in prosa nel *De otio*, sul tema della *visio Dei*: «si ... dilecti faciem cernere et colloqui dulce est, *quale illud spectaculum erit*, unde ceteris contigit ut placerent?» (II, p. 774), con la citazione d'un passo delle *Enarrationes in Psalmos*, dove Agostino scrive, ricordando la visione di Pietro: «quale spectaculum erit in visione Dei?» (luogo postillato da Petrarca nel codice Parigino lat. 1994, acquistato nel 1337; cfr. Bertolani, *La visione beatifica*, pp. 616-17); cfr. nota a CCLXX 19.

De l'empia Babilonia, ond'è fuggita
ogni vergogna, ond'ogni bene è fori,
albergo di dolor, madre d'errori,
son fuggito io per allungar la vita.

Qui mi sto solo; et come Amor m'invita,
or rime et versi, or colgo herbette et fiori,
seco parlando, et a tempi migliori
sempre pensando: et questo sol m'aita.

Né del vulgo mi cal, né di Fortuna,
né di me molto, né di cosa vile,
né dentro sento né di fuor gran caldo.

Sol due persone cheggio: et vorrei l'una
col cor ver' me pacificato humile,
l'altro col pie', sí come mai fu, saldo.

L'appartenenza di questo sonetto alla sequenza dedicata al luogo del primo giorno, incorniciata da due sonetti d'anniversario (CVII-CXVIII), s'impone fin dal messaggio iniziale, «De l'empia Babilonia ... | son fuggito io», che attualizza il poetico *venni fuggendo* del testo precedente (CXIII 3). Il poeta-amante è nel sistema con la *vergogna* e col *bene* fuggiti da Avignone («ond'è fuggita ... | son fuggito io...»), e quindi fugge con le sue inquietudini e i suoi valori nel *Qui* che rende prossima la distanza nel rapporto vita-scrittura: «Qui mi sto solo...»; esattamente come, sempre ad inizio della seconda quartina, «Qui son securo...» nel sonetto a Sennuccio (CXIII 5), con continuità marcata anche da elementi tecnico-formali meno appariscenti (rima B *-ori* consonante con *-era* di CXII e CXV; rima E *-aldo* assonante con *-ando* di CXIII, *-ardo* di CXVI e *-anno* di CXVII, sempre nella stessa sede delle terzine). In piú quel *solo* della condizione consapevole dell'Io con se stesso si apre súbito al tema della nostalgia mediante il contatto equivoco tutto petrarchesco di *solo* con *Sol* (eco centrale in *sol* del v. 8), attirando con forza nel circuito i due assenti evocati in chiusura: «*Sol* due persone cheggio...» (v. 12). In questo abbraccio fonico di solitudine e di separazione il sonetto si fonde in se stesso e insieme libera la tensione di tutta la sequenza. Su questi dati concettuali e formali convergenti è meno avventuroso identificare la seconda delle due *persone* mancanti, il misterioso *altro* dell'ultimo verso, sul quale commentatori ed esegeti avanzano proposte troppo occasionali. Si osserverà che il segmento *ver' me* pesa tanto sul v. 13, «et vorrei l'una | col cor ver' me...», quanto sul v. 14, «et vorrei ... | l'altro col pie'...», sí da stabilire perfino quel

particolare contatto significante che è una rima interna desultoria alla clausola interna del verso (primo emistichio quinario); *ver' me* è il segnale di attrazioni sentimentali intense e parallele, di due pulsioni omogenee che le due *persone* dovrebbero manifestare (e lo scrivente ricevere), l'una *col cor* e l'altro *col pie'*. Quale pulsione è piú omogenea all'amore dell'amicizia, nel nome della quale si apre il sonetto CXIII? Ecco, il personaggio-poeta, esule nell'anti-Avignone di Valchiusa (probabile secondo soggiorno del 1342-43, cfr. introduzione a CVII), vorrebbe, insieme al cuore tenero e amoroso della donna (v. 13), che la seconda persona non lo lasci mezzo di se stesso, con un *vorrei* che richiama ancora impercettibilmente la *rêverie* dantesca del sonetto «Guido, i' vorrei...», filigrana allusiva di tutto il sonetto CXIII. Il personaggio-poeta vorrebbe che l'amico sia verso di lui col piede *saldo*, che resti a piè fermo vicino, a formare l'*intero* di due cuori divisi, e non corra via, come Sennuccio, anche lui *peregrinus ubique*, ha sempre fatto (ora forse in Italia). Sembra pertanto fuori luogo e fuori testo che Petrarca auspichi qui al cardinale Giovanni Colonna la «saldezza» della casata, o la salute del suo piede gottoso (Gesualdo), secondo la tesi dei vecchi commentatori, perversamente perfezionata dal Foresti (Zingarelli, Neri, Ponte, Santagata, Dotti), che esclude il cardinale a favore del frate domenicano Giovanni Colonna da Gallicano, vecchio lamentoso con la podagra; ma da ultimo Billanovich: «Non riesco a convincermi che Petrarca abbia carteggiato in rima e discorso d'amore con fra Giovanni»; e constatando la compatezza della serie che fa capo a CVIII, richiama Sennuccio, sia pure realisticamente visto «malfermo» per la vecchiaia. Cosí il testo si chiude con lo stesso tema dell'amicizia verso lo stesso amico con il quale si apre il sonetto CXIII: «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio | (cosí ci foss'io intero...», restando Sennuccio strutturalmente sempre all'estremità del testo (cfr. CVIII, CXII, introduzione a CXIII) come osservatore-interprete dello stato amoroso che coinvolge i due amici-poeti.

Sonetto su cinque rime, con lo schema di CXII e CXIII, ABBA ABBA, CDE CDE.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Da Valchiusa in sull'aprirsi della primavera 1342* [1919], in *Aneddoti*, pp. 98-102; Santagata, *I Colonna*, pp. 47-48; Billanovich, *L'altro Stil Nuovo*, pp. 52-54; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *De ... Babilonia*: da Avignone, designata, su base scritturale, nello stile delle lettere *Sine nomine*; cfr. «L'avara Babilonia à colmo il sacco | d'ira di Dio...» (CXXXVII 1-2); *Sine nom.* XVII: «Ecce iam oculis vides, iam manibus palpas, qualis est Babilon illa novissima, fervens, estuans, obscena, terribilis, quam nec Cambissis opus Babilon illa Niliaca nec illa vetustior regia Semiramidis Babilon equet Assiria...», ecc. Richiamo interno a *Babel* di CXVII 4. *ond'è fuggita*: similmente nella lettera *Sine nom.* XIV: «Amor, pudor [*vergogna*, v. 2], decor, candor inde exulant». Segue *enjambement*.

2. *ogni ... ogni*: ripetizione enfatica che si accompagna a quella di *ond(e) ... ond(e)*. *fori*: fuori, in bando.

3. *albergo di dolor*: come «di dolore ostello» nell'invettiva all'Italia di *Purg.* VI 76 (Carducci); CCCI 11. La rima interna posta da *dolor* (clausola del primo emistichio settenario) con B, *dolor ... errori*, rimanda su piano fonico la stessa cupezza esordiale delle ripetizioni *ond(e) ... ond(e)*, *ogni ... ogni*. Il rintocco è per altro esteso a tutto il testo mediante *Amor, or ... or, fuor, cor*; cfr. introduzione a LXXVI. *madre d'errori*: ossimoro di innaturalità, probabilmente su «Babylon magna, mater fornicationum» dell'*Apocalisse* (XVII 5; Daniello); cfr. CXXXVIII 1-2.

4. *son fuggito io*: si oppone a *ond'è fuggita* del primo verso, nel sistema cupamente iterativo di questa prima quartina; cfr. *Sine nom.* XIV: «Quis, oro, non fugiat Babilonem, et vitiorum simul omnium et laboris ac totius miserie mestam *domum?*», sul tema del profeta Geremia, LI 6-9: «Fugite de medio Babylonis, et salvet unusquisque animam suam; ... derelinquamus eam, et eamus unusquisque in terram suam...» Implicazione con il fuggire di CXIII 3.

5. *Qui mi sto solo*: a Valchiusa, come nel luogo similare espressamente richiamato «Qui son securo», CXIII 5. Il *Qui* è una specie di Gerusalemme celeste rispetto alla Babilonia infernale. La partecipazione del soggetto è sottolineata dal verbo medio (*mi sto*). *et come Amor m'invita*: formula stilnovistica (Cino da Pistoia, *Novellamente Amor*, 12), in clausola identica nella canzone *Di pensier in pensier*, inglobante anche il verso successivo per la coincidenza fonica di «*or ri*me ... *or*» con «*or ri*de, *or* piange»: «et come Amor l'envita, | or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (CXXIX 7-8). Rima ricca di *invita* con *vita*.

6. *or ... or*: la stessa alternanza, sommata a *Qui*, caratteristica del sonetto CXII. *rime et versi*: nel significato che hanno le *rime* e i *versi* nel *planctus* per la morte di Cino, per cui cfr. nota a XCII 9. *colgo*: verbo centrale del verso, che per zeugma semantico riunisce *rime* e *herbette*, *versi* e *fiori* nell'indistinzione tra la creatività della natura e quella dello spirito; cosí ambiguamente in CCCXXV 14-16: «onde súbito corsi | ... | a coglier fiori in quei prati d'intorno»; cfr. introduzione al sonetto IX. *herbette et fiori*: con la stessa soluzione ipocoristica (*herbette*) lo stesso sintagma è in punta di verso nella sestina *Là ver' l'aurora*: «Ridon *or* per le piaggie herbette et fiori», dove anche la coppia «rime né versi» (CCXXXIX 12 e 31); cfr. introduzione alla sestina LXVI. Funzionale gioco paronomastico di *fiori* con *fori*.

7. *seco*: con lui, con Amore (v. 5); situazione archetipica di *Solo et pensoso*: «sí aspre vie ... | cercar non so ch'Amor non venga sempre | ragionando con meco, et io co·llui» (XXXV 12-14). L'ossessione iterativa della prima quartina si ripete qui in modo piú lene mediante il contatto allitterante *seco-sempre*, *parlando-pensando* dei due versi in chiusura della seconda quartina. *tempi migliori*: del passato. Altro *enjambement*.

8. *sol*: soltanto, poi ripreso all'attacco forte dell'ultima terzina, «Sol due persone...». *m'aita*: «Mi conforta. Mi sostiene» (Leopardi).

9-10. *Né del vulgo mi cal*: e non m'importa della gente. Il *vulgo* sta a *cosa vile* (in rapporto allitterante) come *Fortuna* a *me* sul piano della vicenda personale. Intanto quest'isolamento richiama «che di null'altro mi rimembra o cale» all'interno della sequenza del «luogo», CIX 8. *cosa vile*: contrapposta all'altezza di quei pensieri e di quella donna (CXV 1), come in CCCLX 124.

11. *né dentro sento ... caldo*: «e tanto per ciò che appartiene al mio intrinseco quanto all'estrinseco, mi trovo in istato pressoché freddo e tranquillo» (Leopardi). È un ideale di *mediocritas* sentimentale, qui favorito dalla memoria che filtra il passato. Altro gioco fonico paraetimologico di *caldo* con *cal*, alla scadenza del primo emistichio settenario del v. 9.

12. *Sol due persone cheggio*: chiedo, ossia mi mancano soltanto due persone; cfr. XXXVII 39. L'armonia desiderata (*pacificato humile ... saldo*) è per altro intaccata dall'accordo asimmetrico di *una* e *altro* del v. 14 con 'persona'.

13. *ver' me*: nei miei riguardi. *pacificato humile*: un animo sereno e benevolente, con giustapposizione aggettivale; cfr. CXII 5.

14. *col pie'*: richiamo interno ai *pie' lassi* attirati nella sfera dell'Io che siglano la fine della sequenza, CXVII 14. *sí come mai fu*: cosí come mai non fu, come non è stato mai. L'equivocità di *mai* (MAGIS) in italiano ha permesso agli in-

terpreti (quelli che perorano un'allusione alla potenza dei Colonna) di dare al segmento il significato opposto: «*L'altro* (il cardinale Colonna) vorrei che fosse in istato di fortuna, oppur di animo fermo e gagliardo quanto mai, piú che mai» (Leopardi). Si veda l'articolato resoconto del Chiòrboli, che non crede alle gotte dei Colonna e pensa a Sennuccio. *saldo*: come nelle coppie antitetiche di CCLXXIII 10-11, «non seguir piú penser vago, fallace, | ma saldo et certo».

CXV

In mezzo di duo amanti honesta altera
vidi una donna, et quel signor co lei
che fra gli uomini regna et fra li dèi;
et da l'un lato il Sole, io da l'altro era.

Poi che s'accorse chiusa da la spera
de l'amico piú bello, agli occhi miei
tutta lieta si volse, et ben vorrei
che mai non fosse inver' di me piú fera.

Súbito in allegrezza si converse
la gelosia che 'n su la prima vista
per sí alto adversario al cor mi nacque.

A lui la faccia lagrimosa et trista
un nuviletto intorno ricoverse:
cotanto l'esser vinto li dispiacque.

Anche questo sonetto, pur spoglio di indicazioni spaziali e temporali, si colloca tra i testi del ciclo dedicato al favoloso luogo e *terreno* del primo giorno (CVIII). È una variante data sotto forma di sogno o di visione, dove il verbo *vidi* iniziale, non percettivo, súbito scompone la visione estraniando i connotati delle figure: la *donna* è separata dai suoi aggettivi appositivi mediante prolessi e rottura sintattica del verso iniziale («In mezzo di duo amanti honesta altera | vidi una donna...»), e i *duo amanti* sono identificati come il *Sole* e *io* solo al quarto verso, con lentezza agnitiva che è misura di smarrimento e di dissociazione. La prima quartina con l'attacco della seconda porterebbero in sostanza il surrogato d'una scena archetipica primaria, l'io-lei-l'altro in presenza di Amore, se in aggiunta, nel sistema immaginativo del *Canzoniere*, Apollo-Sole-Febo non fosse già una proiezione dell'amante che scrive, un raddoppio di se stesso che moltiplica lo spessore del mito e legittima attraverso il tempo, «volgendo gli anni» (XXXIV 4, primo testo della leggenda interna), l'amore per il corpo umano d'una donna trasfuso nella figura dell'alloro (testi-base in proposito sono i sonetti «Apollo, s'anchor vive il bel desio | che t'infiammava...» e «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, | tu prima amasti...», XXXIV e CLXXXVIII). Appare quindi probabile che questa scena sia la ripetizione simbolica in positivo della situazione negativa vissuta a occhi aperti nel sonetto *Persequendomi Amor al luogo usato* (CX), con il sole che 'chiude' (v. 5) e quindi abbraccia con i suoi raggi il corpo della donna: là l'incontro è risolto in termini, per cosí dire, di fisica naturale, purgatoriali, e il poeta vede solo l'ombra turbativa d'un vero corpo («Vol-

simi, et vidi un'ombra che da lato | stampava il sole...», CX 5-6); qui è privilegiata la causa di quell'effetto, cioè l'abbraccio del Sole («Poi che s'accorse chiusa da la spera | de l'amico piú bello...»): cosa che ribadisce in versione onirica l'identificazione dei due amanti e rende possibile la sostituzione dell'Io, prima escluso, a quell'*alto adversario* che è Amore-Sole (terzine).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come CXI, e poi CXVI, CXVII.

BIBLIOGRAFIA: Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 9-10; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *In mezzo*: indicazione a suo modo allusiva al polisemico *mezzo* di CXIII 1. *duo amanti*: Apollo-Sole e il poeta, amatori di Dafne-lauro-Laura, rivelati al v. 4, secondo il tema ricorrente dei sonetti XXXIV e CLXXXVIII; cfr. CCXLV 3. *honesta*: nobile nel senso del «decoro esterno» (Contini), come nel sonetto dantesco del saluto di Beatrice, «Tanto gentile e tanto onesta pare» (*Vita Nuova* XXVI). La giustapposizione aggettivale *honesta altera* corrisponde a *leggiadra altera* di CXIX 8, o *lucente altera* di CCCLXVI 31. Lo stesso lemma *altera* (alta, sublime), con tutta la rima A delle quartine, in CXII 5.

2. *vidi*: il verbo delle visioni, come nella canzone CCCXXIII, nella stessa posizione *enjambante* che caratterizza l'inizio della sestina «Giovene donna sotto un verde lauro | vidi...» (XXX, cfr. CXIII 10), con affine tessuto allitterante, qui *duo ... vidi ... donna ... dèi ... da ... da*, allargato alla seconda quartina. *donna*: la «nostra donna» dei due amanti in raddoppio (XXXIV 13). *quel signor*: Amore. Situazione leggermente dantesca, con la donna presentata da Amore, «Ego dominus tuus» (*Vita Nuova* III 4); cfr. CXIII 12. *co lei*: con lei; cfr. CXIX 90.

3. *regna ... fra li dèi*: ricordo di Ovidio, *Heroid.* IV 12, «regnat [Amor] et in dominos ius habet ille deos» (Daniello); CCXXXIX 19-20.

4. *da l'un lato*: cioè alle spalle, con richiamo interno a *da lato* del sonetto CX 5, con la stessa scena in negativo. *Sole, io*: protagonsti distanti ma sapientemente avvicinati al centro del verso.

5-6. *Poi che ... piú bello*: quando s'accorse di essere circonfusa dai raggi del sole, con brachilogia latineggiante; la stessa «spera | del sol» di *Purg.* XVII 5-6; cfr. nota a CCXLV 11. L'*amico piú bello* è Apollo-Sole, uno dei *duo amanti* del sistema ovidiano-petrarchesco, anche lui vittima del crudele Amore (*Met.* I 452-453). I due *enjambements* dei vv. 5-6 e 6-7 rallentano l'immaginazione, parallelamente alla dilazione di *Sole* e *io* rispetto al primo verso.

7. *si volse*: ripetizione interna del movimento della donna, «Tosto che del mio stato *fussi accorta*, | a me *si volse*...» (CXI 5-6), corrispettiva al movimento dell'amante, «*Volsimi*, et vidi un'ombra che da lato | stampava il sole...» (CX 5-6), sempre nella significante posizione all'inizio della seconda quartina. Non a torto osserva il Chiòrboli: «Dalla parte del poeta doveva esserci ombra», l'ombra di lei. *vorrei*: implicazione interna con *vorrei* del sonetto che precede (CXIV 12).

8. *mai ... piú fera*: il poeta vorrebbe che la donna non sia mai piú (tmesi) *fera* verso di lui, anzi vorrebbe che fosse «col cor ver' me pacificato humile» (CXIV 12-13), con messaggio compensativo sottolineato dalla coincidenza di *vorrei* e dalla corrispondenza di *inver' di me* con *ver' me*. Altri spiega «*piú fera*, di quel che fu in quel punto» (Alfieri assunto da Carducci), ma in quel punto la donna è «tutta lieta», v. 7.

9. *si converse*: si convertí, si trasformò, dove l'*allegrezza* accoglie il messaggio di «tutta lieta», come suggerisce anche la fusione fonica *volse*-«con*verse*», tenuta per tutte le terzine (*vista ... adversario ... ricoverse ... vinto*).

10. *'n su la prima vista*: cioè quando il poeta amante 'vide' una donna tra *duo amanti* (vv. 1-2) senza neanche identificarli come Apollo e se stesso (v. 4); cfr. nota a LXXXIV 10.

11. *alto*: riprende in gioco etimologico *altera* del v. 1, come sintomo di distanza. *adversario*: «rivalis» (Castelvetro), ma con i connotati di Amore stesso, come ad inizio della serie il «mio adversario» nella *selva* incantata, CVII 13.

12. *la faccia lagrimosa et trista*: come la faccia di Febo-Sole nell'*Africa*, V 484-486; il quale ricordando la sua *laurea* perduta, «tremendo | prodigio prerepta sibi», affonda in mare il volto lacrimoso: «atque ideo, similes regis miseratus amores, | intulit Occeano vultus *lacrimosa*que lavit | *ora* cadens...» Con immaginazione affine la tristezza del Sole per l'allontanamento di Laura in XLIII 9-13: «Et cosí tristo standosi in disparte, | tornar non vide il viso, ... | et pietà lui medesmo avea cangiato, | sí che ' begli occhi lagrimavan parte...»; non dissimile il tema ovidiano del Sole che nasconde il viso per la morte di Fetonte: «Nam pater obductos, luctu miserabilis aegro, | condiderat vultus...» (*Met.* II 329-30), che presiede all'invenzione finale di XLIII. La *faccia lagrimosa* mostra anche una delle figure simboliche della canzone dantesca *Tre donne*, 25 (Trovato).

13. *un nuviletto ... ricoverse*: lo stesso impianto ritmico-lessicale-sintattico in *Quel vago impallidir*, CXXIII 2, «d'un'amorosa nebbia ricoperse»; la forma affettiva *nuviletto* rimanda alle *nebulette* dantesche nella prosa del *Convivio* (II xv 5). Rima ricca con *converse*.

14. *cotanto*: tanto. *l'esser vinto*: tema implicato con la *gelosia* e l'invidia del Sole verso i mortali di *Tr. Tem.* 24-26: «ch'io porto invidia a gli uomini, e no 'l celo; | de' quali io veggio alcun dopo mille anni, | e mille e mille, piú chiari che 'n vita».

CXVI

Pien di quella ineffabile dolcezza
che del bel viso trassen gli occhi miei
nel dí che volentier chiusi gli avrei
per non mirar già mai minor bellezza,

lassai quel ch'i' piú bramo; et ò sí avezza
la mente a contemplar sola costei,
ch'altro non vede, et ciò che non è lei
già per antica usanza odia et disprezza.

In una valle chiusa d'ogni 'ntorno,
ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi,
giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo.

Ivi non donne, ma fontane et sassi,
et l'imagine trovo di quel giorno
che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo.

L'«ineffabile dolcezza» di *quel* giorno (vv. 1 e 13), modulata in infinita gamma di variazioni nella partitura che comincia col *terreno* del primo incontro, Avignone (CVIII), è trasportata in un luogo altro e diametrale, il *Qui* di CXIII e CXIV finalmente nominato: «una valle chiusa d'ogni 'ntorno», Valchiusa. Il sonetto richiama testi celebri di solitudine amorosa, come «Solo et pensoso i piú deserti campi | vo mesurando a passi tardi et lenti» (XXXV), evocato nella lentezza dell'andamento e nell'aggettivazione accumulata e portante della prima terzina: «In una valle chiusa ... | giunsi *sol* cum Amor, *pensoso et tardo*». Ancor piú il sonetto è vicino alla grande canzone di lontananza e di nostalgia *Di pensier in pensier, di monte in monte*, che piú di ogni altra porta il tema della prossimità della distanza («quanta aria dal bel viso mi diparte | che sempre m'è sí presso et sí lontano», CXXIX 60-61), dove ugualmente la presenza è sostituita dall'*imagine*, la sostanza visibile dell'essere dalla sostanza invisibile dell'immaginazione, il vedere fisico dalla vista del pensiero, la donna dalla fonte e dal sasso, dentro un paesaggio analogico, sfumato qui nei plurali di indeterminatezza («Ivi non donne, ma fontane et sassi...»), che riflettono la renitenza degli occhi a guardare le cose («chiusi gli avrei | per non mirar...», «altro non vede» in un momento di astrazione contemplativa (v. 6). Come questo sonetto il tempo (*nel dí, quel giorno*), quello che segue nel *Canzoniere* misura lo spazio della distanza (*di là, in quelle parti*), in un dittico certo nativamente programmato per chiudere la sequenza del luogo e del giorno dell'innamoramento (cfr. introduzione a CXVII).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come CXV e CXVII.

BIBLIOGRAFIA: Biagini, *Da un commento*, pp. 479-93; McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *Pien di ... dolcezza*: una dolcezza dell'anima che anticipa il *refrigerio* in natura delle terzine; in un passo del *De vita solitaria* (I 5, p. 320) la *dulcedo ineffabilis* è quella di chi, nella solitudine delle selve, non è piú inseguito dalle passioni che rendono vana ogni fuga (tema agostiniano anche del *Secretum*); cosa che nel testo non si realizza e che spiega il nuovo desiderio di fuggire dell'ultimo elemento della sequenza: «Or qui son, lasso, et voglio esser altrove», CXVIII 9. È la stessa non comunicabile *dulcedo* di Beatrice nella *Vita Nuova*, «che dà per li occhi una dolcezza al core, | che 'ntender no la pò chi no la prova» (*Tanto gentile*, 10-11). Movenza incipitaria che anticipa l'attacco di *Tr. Fame* II, «Pien d'infinita e nobil meraviglia», sommato all'inizio di *Tr. Fame* I (prima redazione), «Nel cor pien d'amarissima dolcezza».

2. *del ... trassen*: trassero dal. *bel viso*: gli occhi dell'amata, corrispondenti a quelli di lui, in armonia al tema del vedere di tutto il sonetto, quel *dulce lumen* sapienziale che è «delectabile... oculis» (*Eccle* XI 7; XI 14, LXXII 2, CXIX 34); cfr. CXI 1.

3. *nel dí*: «quel giorno» (v. 13), il nucleo temporale-spaziale che muove tutta la sequenza CVIII-CXVII, il giorno dell'innamoramento. *che*: in che, nel quale; cfr. III 1, CVII 13, CXLIV 6 («nel dí ch'io presi l'amoroso incarco»). *chiusi gli avrei*: li avrei chiusi per sempre.

4. *mirar*: vedere; cfr. nota a CLXXXVIII 5. Allitterazione d'ineffabilità in *mirar ... mai minor ... bramo*.

5. *lassai quel ch'i' piú bramo*: emistichio che chiude il primo periodo a cavallo tra le quartine, «Pien di quella ineffabile dolcezza...»; cfr. nota a CCVII 34. La cosa piú bramata è il vedere l'amata. Il tema della dolcezza della prima volta consumata in solitudine può rinviare all'inizio della *Vita Nuova* III 2: «presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera...»; cfr. nota a CXI 13. *sí avezza*: cosí abituata; richiamo interno al sonetto della bella libertà, detto similmente degli occhi, «*lasso*, cosí da prima gli *avezzai*!» (cfr. nota a XCVII 8), con corrispondenza in parte semantica e in parte fonica agli estremi del verso. Segue *enjambement*.

6. *contemplar*: verbo che aggiunge concentrazione a *mirar* del v. 4, con richiamo interno alla scadenza del primo emistichio settenario. *sola*: unica; cfr. nota a XVII 4, CLXXXVIII 1.

7-8. *altro non vede*: soggetto la *mente* del v. 6, con rincaro di quell'astrazione 'contemplativa' dell'amante isolato da tutto, secondo i temi annunciati in CVII 9-11. *ciò che non è lei ... disprezza*: ricordo di Agostino, *Conf.* IV VII 12: «Horrebant omnia et ipsa lux, et quidquid non erat quod ille erat, inprobum et taediosum erat praeter gemitum et lacrimas» (Daniello), da cui probabilmente anche *Secr.* III, p. 162: «Assuevit animus illam admirari; assueverunt oculi illam intueri, et quicquid non illa est, inamenum et tenebrosum ducunt». *antica usanza*: l'abitudine presa da tempo, la *vetusta consuetudo* di *Sen.* VII 1.

9. *una valle chiusa*: l'*adnominatio* con *chiusi* (v. 3) mette in evidenza la clausura dell'amante dentro la sua emozione. L'eziologia del nome è motivata nei primi versi del sonetto che segue, «Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle, | di che 'l suo proprio nome si deriva»; cfr. lettera *Posteritati*: «Inde etiam reversus, cum omnium sed in primis illius tediosissime urbis [Avignone] fastidium atque odium, naturaliter animo meo insitum, ferre non possem, diverticulum aliquod quasi portum querens, repperi vallem perexiguam sed solitariam atque amenam, que Clau-

sa dicitur, quindecim passuum milibus ab Avinione distantem, ubi fontium rex omnium Sorgia oritur...»; *Epyst.* I 6, 168; III 1, 33; III 4, 65, ecc.; cosí «clausa sub valle» nell'*Africa*, nel luogo dove Petrarca medesimo, tra teneri lauri, è presentato ad Ennio come futuro cantore di Scipione (IX 216-19); in *Tr. Cup.* I 7-9, con perifrasi equivalente: «Amor, gli sdegni e 'l pianto e la stagione | ricondotto m'aveano al *chiuso loco* | ov'ogni fascio il cor lasso ripone»; CXXXV 92-93, CCCIII 6.

10. *refrigerio*: allo «stanco pensero» (CCLXIX 2) e dell'ardore (CXII 3), su immagine e parole di Isaia, XXVIII 12: «Haec est requies mea, reficite lassum; et hoc est meum refrigerium»; cfr. CCCXXVII 1-3, nota a CCCXL 7. *sospir' ... lassi*: stanchi e vanamente spesi, con richiamo ai sospiri in movimento del sonetto che segue, CXVII 5-6.

11. *sol*: tutto solo (con rintocco di *sola* del v. 6, come in CXIV 5, 8 e 12), ma sempre accompagnato da Amore, come in *Solo et pensoso*, XXXV 12-14; qui similmente *pensoso et tardo*, lento e pieno di pensieri (cfr. nota a XXXV 1).

12. *Ivi*: corrispondente a *Qui* delle missive a Sennuccio, CXII e CXIII. *non donne ... sassi*: ricorda la solitudine della canzone «montanina» di Dante, *Amor, da che convien*, 67-68, «Lasso, non donne qui, non genti accorte | veggio...»; in parallelo: «qui non palazzi, non theatro o loggia, | ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino» (X 5-6); «et veder seco parme | donne et donzelle, et sono abeti et faggi» (CLXXVI 7-8). *fontane*: la fonte della Sorgue, come *sassi* è il monte di Valchiusa, il *sasso* del sonetto che segue CXVII 1; cfr. *Fam.* XIII 8, 2.

13. *l'imagine*: richiamo interno alle immagini piú forti del tempo e dello spazio annunciate all'inizio della sequenza sennucciana, CVII 9, CVIII 6. *trovo*: verbo che regge anche «non donne, ma...» Altro richiamo interno a *trovo* di CIX 7, con l'immagine del primo giorno. *quel giorno*: come in *Tr. Cup.* I 1-3, «Al tempo che rinova i mie' sospiri | per la dolce memoria di quel giorno | che fu principio a sí lunghi martiri...»; «Quel sempre acerbo et honorato giorno | mandò sí al cor l'imagine sua viva...» (CLVII 1-2), CVII 8.

14. *che*: la quale immagine, complemento oggetto. *figura*: raffigura, dipinge. Cosí in CXXIX 27-29: «Ove porge ombra un pino alto od un colle | talor m'arresto, et pur nel primo sasso | disegno co la mente il suo bel viso»; *Epyst.* I 6, 146-50: «dum solus reor esse magis, virgulta tremendam | ipsa *representant* faciem truncusque reposte | ilicis et liquido visa est emergere fonte, | obviaque effulsit sub nubibus aut per inane | aeris aut duro spirans erumpere saxo...». *sguardo*: guardo, cfr. LXV 11. Tema della *reductio ad unum* dell'esperienza visiva enunciato nelle terzine di CVII, con luoghi paralleli in CXXV 66-68, CXXVII 12-14.

CXVII

Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle,
di che 'l suo proprio nome si deriva,
tenesse vòlto per natura schiva
a Roma il viso et a Babel le spalle,

i miei sospiri piú benigno calle
avrian per gire ove lor spene è viva:
or vanno sparsi, et pur ciascuno arriva
là dov'io il mando, che sol un non falle.

Et son di là sí dolcemente accolti,
com'io m'accorgo, che nessun mai torna:
con tal diletto in quelle parti stanno.

Degli occhi è 'l duol, che, tosto che s'aggiorna,
per gran desio de' be' luoghi a lor tolti,
dànno a me pianto, et a' pie' lassi affanno.

In combinazione con CXVI questo sonetto rivela gli estremi del tragitto degli ~~sparsi sospiri del~~ poeta-amante tra Valchiusa e Avignone. L'accenno a Roma contrapposta a *Babel* del v. 4 può essere in aggiunta, oltre che un luogo retorico interno di purità-impurità nello stile delle piú tarde lettere *Sine nomine*, il segno d'una seconda pulsione dissimulata verso l'Italia di Sennuccio, se è lecito avvertire ancora una qualche traccia del tema dell'amicizia mescolato al tema dell'amore (cfr. introduzione a CXIII e a CXIV); ma in ogni caso la formula iniziale *Se 'l sasso...*, chiusa anch'essa nel suo sistema allitterante ripetitorio, nonché la tortuosa ipotesi pseudo-geografica della prima quartina che si oppone alla visione soggettiva di quella solitaria *selva* (terzine di CXVI), fanno blocco e barriera fin dall'inizio a ogni via di evasione. La continuità formale di questo dittico, microsequenza omogenea sul tempo e sullo spazio (la distanza dello spazio come variante della distanza del tempo), è avvertibile non solo nella fitta ripresa incipitaria dei lemmi *sasso*, *chiusa* e *valle* dalle terzine di CXVI («In una valle chiusa ... ma fontane et sassi»), ma anche nell'intero sistema rimico delle terzine, con lo stesso schema e due rime desunte (*-orno*, *-orna*, anzi abbondantemente *'ntorno*, *torna*, CXVI 9 e qui v. 10, piú l'assonanza della sede E, *-ardo*, *-anno*). D'altro canto la parola finale *affanno*, detta dei piedi, che ribadisce assonanzando il *pianto* della persona con petrarchesca emulsione di operazioni fisiche e di operazioni interiori, prelude alla sublime sintesi spazio-tempo del sonetto del sedicesimo anniversario seguente nel *Liber*, che si rifà al «principio di cotanto *affanno*» (CXVIII 4). Il che lascia pensare che questa coppia della valle chiusa, cosí come

emotivamente e verbalmente, sia anche cronologicamente vicina alla celebrazione mentale del 6 aprile 1343 che chiude l'intera sequenza di dodici sonetti, tanti quanti i mesi di quell'anno ormai passato (CXVIII).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come CXV e CXVI.

BIBLIOGRAFIA: McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *sasso*: monte, come in Dante e in Cino da Pistoia, con ripresa attualizzata di *sassi*, CXVI 12. In parallelo: «Sotto un gran sasso | in una chiusa valle, ond'esce Sorga...» (CXXXV 92-93); *Epyst.* III 1, 2-5, a Giovanni Colonna: «Mons horridus auras | excipit ac nimbos et in ethera cornibus exit; | ... | Sorgia surgit ibi...»; nota a C 5, ecc. *ond(e)*: dal quale. *chiusa ... valle*: altro richiamo al sonetto che precede, in collocazione rovesciata degli elementi; nota a CXVI 9 e alla sestina LXVI 9-10.

2. *di che*: dalla qual chiusura. *si deriva*: ha origine (riflessivo, essendo il verbo transitivo); cfr. *Met.* VIII 230; CCVIII 2.

3-4. *tenesse ... spalle*: il monte quasi personificato guarda verso Roma e volge le spalle a *Babel*-Avignone nell'ipotesi per assurdo dell'amante; opportunamente Castelvetro rinvia al tema dantesco della decadenza rappresentato dal gran Veglio-montagna, che volge le spalle all'oriente e guarda a Roma come specchio d'integrità: «Dentro dal monte sta dritto un gran veglio, | che tien volte le spalle inver' Dammiata | e Roma guarda come süo speglio» (*Inf.* XIV 103-5). *per natura schiva*: per sua naturale riluttanza verso Babel o Babilonia o Avignone, da dove «è fuggita | ogni vergogna, ond'ogni bene è fori» (CXIV 1-2; cfr. CXXIV 1-2). *Roma ... Babel*: opposizione tra la città *alma, sancta* e *regina* e la *civitas confusionis* (*Gn* XI 9), come nella lettera *Sine nomine* X; cfr. CXIV 1-4, CXXXVII 1. *il viso*: lo sguardo.

5. *i miei sospiri*: i «sospir' miei» di Valchiusa (CXVI 10). *benigno calle*: una via favorevole, senza pericolo, «piú piana e dolce strada da gire» (Daniello). Congedando da sé la sua *Tebaide*, Stazio dice: «Durabisne procul...? iam certe praesens tibi Fama *benignum* | stravit *iter*...» (XII 810-13; Castelvetro); corrispondenza interna con la *piú piana via* che conduce alla speranza in CV 71-72.

6. *ove lor spene è viva*: «metonimia, cioè là ove madonna Laura vive, loro viva speranza» (Gesualdo); cfr. CCLXVIII 52-53.

7. *or*: l'avverbio, non meramente temporale, si oppone arditamente alla frase ipotetica «Se 'l sasso...»; ora, perché, contrariamente all'ipotesi formulata, il monte guarda (tiene «vòlto ... il viso») a occidente e la valle della Sorgue si apre verso Avignone. L'ostacolo ai sospiri che vanno *sparsi* non sembra pertanto da cercare nella natura del terreno, come pensano commentatori ed esegeti con ampie dissertazioni corografiche (D'Ovidio, *Questioni di geografia petrarchesca*, pp. 36-37; Flamini, *Tra Valchiusa e Avignone*); il cammino verso Roma è benigno di per sé (e *piú benigno* sarebbe se il monte guardasse verso oriente, verso le Alpi), perché Roma è regina e santa, è l'Italia degli amici, la Gerusalemme della cristianità, mentre la via non angusta (*Mt* VII 14) e naturalmente facile conduce alla dannazione della *tristis Avinio*. L'ostacolo è la «natura schiva» del personaggio-poeta (cfr. CXXIV 1), che vorrebbe volgere le spalle ad Avignone e non può, perché con duplice sensazione contraddittoria Avignone è l'«empia Babilonia» (CXIV 1) e insieme il luogo dei suoi pensieri d'amore; cfr. *Fam.* XIII 8, a Francesco dei Santi Apostoli: «Ad fontem Sorgie estatem ago ... Hunc Elicona nostrum transalpinum vocitare soleo [cfr. CXIV 5-6] ... hic nascenti Sorgie impendet, ultra quem nichil est nisi rupes et avia prorsum nisi feris aut volucribus inaccessa ... Quid vis? possem forsan hic vivere nisi vel tam procul Italia vel tam

prope esset Avinio. Quid enim dissimulem geminam animi mollitiem? illius me amor mulcet ac vellicat, huius me odium pungit et asperat odorque gravissimus toti mundo pestifer; quid mirum si vicinitate nimia unius parvi ruris innocuam polluit puritatem? ille me hinc pellet, sentio enim». *sparsi*: quasi separatamente, a uno a uno (cfr. I 1, CCXCVIII 1-2), come dimostra l'analitico *ciascuno* che segue. Il lemma alla scadenza del primo emistichio quinario echeggia *Se 'l sasso* iniziale, con assonanza imperfetta e allitterazione; non diversa la clausola interna *e 'l sasso*, ripercossa internamente con *e 'l fiero passo* in C 5 e 9. *et pur*: eppure, ma. *arriva*: rima ricca etimologica con *deriva*. Verso rallentato mediante *enjambement*, *arriva* | *là*.

8. *che*: sí che; cfr. nota a XCVIII 3. *sol un*: un solo sospiro; pone un rintocco interno desultorio con *ciascuno* del v. 7, confermando il sentimento frazionato e analitico degli sparsi sospiri. *non falle*: non fallisce, insomma non sbaglia strada.

9. *di là*: altro avverbio evasivo, come i vari *ov(e)*, *dov(e)*, *là dove*, che siglano la sequenza sul luogo; cfr. introduzione a CIX.

10. *che*: correlato a *sí* del v. 9. *nessun*: fa eco fonica interna a *ciascuno* e *un*.

11. *in quelle parti*: indicazione spaziale che si somma all'indeterminatezza espressa in *di là* (v. 9), con aumento stilistico-affettivo dato in chiusura da *be' luoghi*, v. 13.

12. *duol*: in antitesi al *diletto* dei sospiri-spirito-parole che vanno dove devono andare, mentre gli occhi non possono vedere; è il tema della vista negata del sonetto che precede, cfr. introduzione a CXVI. *tosto che s'aggiorna*: appena fa giorno; cfr. IX 7.

13. *desio*: nostalgia, in circuito allitterante con *diletto* e *duol* nel registro delle emozioni, culminante in «*dànno* ... pianto, et ... affanno» del v. 14. *be' luoghi*: quello che altrove è detto *Aventuroso* ... *terreno* (CVIII 1), *luogo usato* (CX 1). *a lor tolti*: sottratti alla vista dell'*oculus carnis* o agostinianamente *exterior*, mentre lo spirito «arriva | là dov'io il mando» (vv. 7-8 e prima terzina); cfr. XI 11

14. *dànno*: verbo che all'interno echeggia la rima E *-anno* delle terzine e introduce la fitta tessitura fonica del verso finale, con l'ulteriore assonanza della coppia nominale *pianto* ... *affanno*. La fusione tra occhi bagnati di pianto e piedi similmente affannati è ben petrarchesca: «Piacemi almen d'aver cangiato stile | dagli occhi a' pie', se del lor esser molli | gli altri asciugasse un piú cortese aprile» (LXVII 12-14), «men solitarie l'orme | fôran de' miei pie' lassi | per campagne et per colli, | men gli occhi ad ognor molli...» (CXXV 7-10), «ond'io son fatto un animal silvestro, | che co' pie' vaghi solitarii et lassi | porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi» (CCCVI 5-7); anche «Gli occhi invaghiro allor sí de' lor guai, | che 'l fren de la ragione ivi non vale, | ... | né i pie' sanno altra via...» (XCVII 5-13); piedi *lassi* e affaticati che sottilmente richiamano il piede non *saldo* dell'amico Sennuccio, cfr. nota a CXIV 14. Sembra pertanto disutile l'ipotesi dei commentatori per la quale l'*affanno* dei piedi sarebbe dovuto alla fatica di salire in cima al monte «donde scoprire il luogo ov'era Laura» (Ferrari).

CXVIII

Rimansi a dietro il sestodecimo anno
de' miei sospiri, et io trapasso inanzi
verso l'extremo; et parmi che pur dianzi
fosse 'l principio di cotanto affanno.

L'amar m'è dolce, et util il mio danno,
e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi
l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi
Morte i begli occhi che parlar mi fanno.

Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;
et vorrei piú volere, et piú non voglio;
et per piú non poter fo quant'io posso;

e d'antichi desir' lagrime nove
provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio,
né per mille rivolte anchor son mosso.

Per celebrare il sedicesimo anniversario, il 6 aprile 1343 del calendario interiore, e insieme per sigillare lo spartito tenuto sulle note del *principio* dell'affanno amoroso coincidente con quel «primo giorno» (v. 4, CVII 8), l'amante-poeta si chiude anch'esso in un favoloso sistema di opposizioni di contrari, di dualità dialettiche, di ossimori: un sistema che assicura alla fissità del tema ogni mancanza di movimento, come nella lotta di situazioni impossibili del sonetto *Beato in sogno* (CCXII, ventesima ricorrenza) o nelle antitesi che fanno capo all'antica tradizione dei versi *de oppositis* di *Pace non trovo* (CXXXIV). Prima che lo scrivente concluda: «né per mille rivolte anchor son mosso» (v. 14), dove l'«ineffabile dolcezza» di quel giorno (CXVI 1) è raggiunta dalla forza d'una metafora, il lettore dei *Fragmenta* conosce già l'enunciato della fine: il tempo non esiste e ogni fuga è impossibile. Sia le «contrarietati» (Gesualdo, Daniello) binarie orizzontali dominanti, *amar(o)* ... *dolce*, *util* ... *danno*, *qui* ... *altrove*, *antichi* ... *nove*..., sia le scelte tonali della fronte e della sirma, tutt'e due monocrome (rime AB sulla stessa vocale tonica *-á-*, complicata dalla nasale seguente; CDE sulla stessa tonica *-ó-*), sono qui per esaltare l'immobilità d'una realtà del passato irretita in una realtà del presente, anche se all'interno del tessuto l'autore a volte inverte il passo e si apre all'asimmetria dei ritmi ternari, come nel superbo accumulo avverbiale dell'inizio (*a dietro* ... *inanzi* ... *pur dianzi*), in un dramma di numeri e di proporzioni. Il centrale voler essere *altrove*, sia pure sicronicamente contraddetto in chiusura del testo, sembra introdurre a quel salto di qualità sulla via della conoscenza (e dell'amore) che è portato dalla ancor piú nascosta e lontana «donna piú bella assai che 'l sole» della canzone che segue nel Libro (CXIX).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CXII, CXIII, CXIV. Assonanza in DE, *-oglio*, *-osso*.

BIBLIOGRAFIA: McMenamin, *Un anno nel Canzoniere*, pp. 5-21.

1. *Rimansi a dietro ... anno*: se ne resta indietro, alle mie spalle, il sedicesimo anno... (enclisi della particella pronominale ad inizio assoluto secondo la *lex* Tobler-Mussafia; per il verbo medio cfr. VI 10, CXXV 81, CCXXVII 13). *sestodecimo anno*: sedici anni dopo l'innamoramento sono calcolati da Agostino nel terzo libro del *Secretum* (p. 137), fissando la data dello svolgimento del dialogo nel 1343 (al di là delle segmentazioni della scrittura studiate da Rico, Baron e Fenzi), idealmente dopo la sequenza di questi dodici sonetti circoscritti dall'anniversario del 1342 e quello del 1343 (McMenamin); cfr. introduzione a CVII. L'*enjambement* dei vv. 1-2 rinvia a quello del sonetto proemiale, con la stessa clausola iniziale del secondo verso: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono | *di quei sospiri...*» (I 1-2).

2. *de' miei sospiri*: richiamo interno a *i miei sospiri* del sonetto che precede (CXVII 5) nella stessa posizione iniziale di verso (là infatti *sospiri* dà rima imperfetta con *gire* alla clausola interna del primo emistichio quinario, vv. 5-6); cfr. CXVI 10. *trapasso inanzi*: procedo oltre, dove *trapasso* si oppone a *si riman(e)* e *inanzi* ad *a dietro* come primo sintomo delle «contrarietati» di tutto il sonetto.

3. *l'extremo*: l'ultimo «anno | de' miei sospiri» e della vita, perché ogni giorno è un passo verso la morte, o, per dirla con Agostino, «quod et omnis dies ad mortem propius accedit» (*Secr.* III, p. 138). *pur dianzi*: appena un momento fa; segmento implicato con *pur dianzi* della canzone che segue, CXIX 26; *Tr. Cup.* IV 64; *Tr. Tem.* 3. In «parmi che pur dianzi | fosse 'l principio» traspare il tema di Giacobbe: «Servivit Iacob pro Rachel septem annis, *et videbantur illi pauci dies* prae amoris magnitudine (*Gn* XXIX 20). Tutti i versi della prima quartina sono rotti da *enjambements* di rallentamento al precipizio del tempo; poi vv. 7-8, 12-13.

4. *fosse 'l principio ... affanno*: verso-sintesi dell'intera sequenza, con i *loci paralleli* «che fu principio a sí lungo tormento» (cfr. nota a CCCLVI 6), con soluzione stilistica affine 'in morte'; «che fu principio a sí lunghi martiri» (*Tr. Cup.* I 3). *cotanto*: tanto, come in CXV 14, CCLXVIII 32, ecc. *affanno*: lemma implicato con la fine del sonetto che precede (cfr. introduzione a CXVII) e con i sonetti di anniversario in genere (introduzione a CVII).

5. *L'amar ... danno*: l'amaro per me è dolce e vantaggioso quello che mi fa male; con simile conflitto di sostanze: «Poi trovandol di dolce et d'amar pieno» (CLXXIII 5), «che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco» (CLXXV 4), cfr. CLXIV 10, CCV 6 per la tipica opposizione petrarchesca. *et util il mio danno*: come in *Tr. Cup.* IV 143, «e dannoso guadagno ed util danno» (Daniello); qui un chiasmo che oppone i due sostantivi negativi esterni contro i due aggettivi positivi interni. Scarano (*Fonti*, p. 274) ricorda la diffusa griglia di antitesi trobadoriche, sintomo di follia amorosa, e in particolare Peire Rogier: «de vos m'es totz mals bes, *dans pros*, | foldatz sens, tortz dregz e razos» (*Per far esbaudir*, 54-55).

6. *e 'l viver grave*: la vita pesante, opprimente, sempre sottinteso *m'è*. A un'opposizione binaria segue nel resto della quartina un'opposizione ternaria, data da *viver grave*, *prego* e *temo*; in altre parole: nonostante che il *viver* mi sia *grave*, spero che la vita sorpassi, vinca, l'empia fortuna, e nello stesso tempo temo che una lunga vita mi faccia assistere alla morte di lei. È il tema del *Secretum* III dibattuto tra Francesco e Agostino: «non tam inimica michi sunt sidera, ut nature ordinem in hac morte perturbent. Prius intravi, prius egrediar ... sed assidue ne id

eveniat precor, semperque de eius morte cogitanti succurrit iste versus Ovidii: "tarda sit illa dies, et nostro serior evo" [*Met.* XV 868]...» (pp. 138-40). *egli*: il *viver grave*.

7. *empia*: spietata, «l'empia et vïolenta mia fortuna» (cfr. note a CCCXXXI 8 e a CCCXXV 67). *temo no*: temo che la morte chiuda «i begli occhi che parlar mi fanno» prima [*anzi*] dei miei (ma per la maggior parte dei commentatori «avanti che il detto mio desiderio sia compiuto», cosí Leopardi presso Ferrari). Per il costrutto alla latina del verbo *temere* cfr. nota a LV 6, CVII 3, ecc.

8. *Morte*: non attualizzata, e quindi personaggio come *Fortuna*; cfr. CCXII 11, CCLXX 14, CCLXXI 3, ecc. *parlar mi fanno*: forse eco della canzone di Dante *Amor che ne la mente*, 22: «la donna, di cui dire Amor mi face» (*Conv.* III), con *parlare* e *dire* sinonimici, dire parole poetiche; cfr. LXXIII 17, LXXV 14, nota a CCXCIII 5. Rima ricca di *fanno* con *affanno*, come in CVII 2-3.

9. *qui*: in universale, ma anche il *Qui* di Valchiusa dei sonetti CXIII e CXIV, cfr. CCLXIV 127. A partire dal Gesualdo è spiegato «in questo stato», che «non significa nulla» (Zingarelli). *altrove*: altro avverbio di richiamo agli anelli della sequenza CVII-CXVII, «sí che 'l cor lasso *altrove* non respira» (CIX 14).

10. *et vorrei ... voglio*: e vorrei volere di piú e non voglio piú che tanto. Richiamo a *vorrei* di CXIV 12.

11. *et per piú non poter ... posso*: fo quanto posso per non potere nulla piú (probabilmente sottinteso 'voler ... esser altrove', come suggerisce l'*adnominatio* portante di *voglio ... vorrei ... volere ... voglio*, nonché il contatto della rima interna desultoria di *volere* con *poter*, con forte intreccio logico-formale).

12. *lagrime nove*: lacrime recenti nate da antica passione; gli *antichi desir'*, i desideri d'un tempo uguali alle pulsioni di ora, rimandano internamente agli *antichi pensier'* del sonetto *Persequendomi Amor*, CX 4. La forte clausola al settenario echeggia i *sospiri* iniziali, v. 2.

13. *provan*: dimostrano. *io son pur quel ch'i' mi soglio*: richiamo combinatorio interno al primo sonetto del dittico a Sennuccio, «ardomi et struggo anchor com'io solia; | l'aura mi volve, et *son pur quel ch'i' m'*era» (CXII 3-4; cfr. CXIII 6 per *soglio* [medio] con valore di imperfetto), qui in soluzione piú marcata per l'attrazione fonica dei contrari *son ... soglio*; cosí *Par.* XII 123: «I' mi son quel ch'i' soglio» (Castelvetro).

14. *rivolte*: rivolgimenti, cambi di posizione (e anche mutazioni di stile, come la canzone frottola *Mai non vo' piú cantar*, CV); cfr. LXXII 35 nonché l'*incipit* del sonetto d'anniversario CXXII, «Dicesette anni à già rivolto il cielo». *son mosso*: tensione simile entro il verso nel sonetto *I dolci colli*, «ch'i' pur vo sempre, et non son anchor mosso» (cfr. nota a CCIX 6). Messaggio finale che rigenera un tema antico, come nell'*explicit* del sonetto di Bonagiunta *Feruto sono*: «per lunga pena 'l mi' cor non si muta».

Una donna piú bella assai che 'l sole,
et piú lucente, et d'altrettanta etade,
con famosa beltade
acerbo anchor mi trasse a la sua schiera.
Questa in penseri, in opre et in parole
(però ch'è de le cose al mondo rade),
questa per mille strade
sempre inanzi mi fu leggiadra altera.
Solo per lei tornai da quel ch'i' era,
poi ch'i' soffersi gli occhi suoi da presso;
per suo amor m'er'io messo
a faticosa impresa assai per tempo:
tal che, s'i' arrivo al disïato porto,
spero per lei gran tempo
viver, quand'altri mi terrà per morto.

Questa mia donna mi menò molt'anni
pien di vaghezza giovenile ardendo,
sí come ora io comprendo,
sol per aver di me piú certa prova,
mostrandomi pur l'ombra o 'l velo o ' panni
talor di sé, ma 'l viso nascondendo;
et io, lasso, credendo
vederne assai, tutta l'età mia nova
passai contento, e 'l rimembrar mi giova,
poi ch'alquanto di lei veggi' or piú inanzi.
I' dico che pur dianzi
qual io non l'avea vista infin allora,
mi si scoverse: onde mi nacque un ghiaccio
nel core, et èvvi anchora,
et sarà sempre fin ch'i' le sia in braccio.

Ma non me 'l tolse la paura o 'l gielo
che pur tanta baldanza al mio cor diedi
ch'i' le mi strinsi a' piedi
per piú dolcezza trar degli occhi suoi;
et ella, che remosso avea già il velo

dinanzi a' miei, mi disse: «Amico, or vedi
com'io son bella, et chiedi
quanto par si convenga agli anni tuoi».
«Madonna, – dissi – già gran tempo in voi
posi 'l mio amor, ch'i' sento or sí infiammato,
ond'a me in questo stato
altro volere o disvoler m'è tolto».
Con voce allor di sí mirabil' tempre
rispose, et con un volto
che temer et sperar mi farà sempre:

«Rado fu al mondo fra cosí gran turba
ch'udendo ragionar del mio valore
non si sentisse al core
per breve tempo almen qualche favilla;
ma l'adversaria mia che 'l ben perturba
tosto la spegne, ond'ogni vertú more
et regna altro signore
che promette una vita piú tranquilla.
De la tua mente Amor, che prima aprilla,
mi dice cose veramente ond'io
veggio che 'l gran desio
pur d'onorato fin ti farà degno;
et come già se' de' miei rari amici,
donna vedrai per segno
che farà gli occhi tuoi via piú felici».

I' volea dir: «Quest'è impossibil cosa»;
quand'ella: «Or mira – et leva' gli occhi un poco
in piú riposto loco –
donna ch'a pochi si mostrò già mai».
Ratto inchinai la fronte vergognosa,
sentendo novo dentro maggior foco;
et ella il prese in gioco,
dicendo: «I' veggio ben dove tu stai.
Sí come 'l sol con suoi possenti rai
fa súbito sparire ogni altra stella,
cosí par or men bella
la vista mia cui maggior luce preme.
Ma io però da' miei non ti diparto,
ché questa et me d'un seme,
lei davanti et me poi, produsse un parto».

Ruppesi intanto di vergogna il nodo
ch'a la mia lingua era distretto intorno
su nel primiero scorno,
allor quand'io del suo accorger m'accorsi;
e 'ncominciai: «S'egli è ver quel ch'i' odo,
beato il padre, et benedetto il giorno
ch'à di voi il mondo adorno,
et tutto 'l tempo ch'a vedervi io corsi;
et se mai da la via dritta mi torsi,
duolmene forte, assai piú ch'i' non mostro;
ma se de l'esser vostro
fossi degno udir piú, del desir ardo».
Pensosa mi rispose, et cosí fiso
tenne il suo dolce sguardo,
ch'al cor mandò co le parole il viso:

«Sí come piacque al nostro eterno padre,
ciascuna di noi due nacque immortale.
Miseri, a voi che vale?
Me' v'era che da noi fosse il defecto.
Amate, belle, gioveni et leggiadre
fummo alcun tempo: et or siam giunte a tale
che costei batte l'ale
per tornar a l'anticho suo ricetto;
i' per me sono un'ombra. Et or t'ò detto
quanto per te sí breve intender puossi».
Poi che i pie' suoi fur mossi,
dicendo: «Non temer ch'i' m'allontani»,
di verde lauro una ghirlanda colse,
la qual co le sue mani
intorno intorno a le mie tempie avolse.

Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura,
di': Non ò cura, perché tosto spero
ch'altro messaggio il vero
farà in piú chiara voce manifesto.
I' venni sol per isvegliare altrui,
se chi m'impose questo
non m'inganò, quand'io partí' da lui.

A due donne dantescamente venute «intorno al cor» è dedicata questa canzone; ma soltanto la prima «piú bella assai che 'l sole» è evocata nelle prime due stanze, dove «sotto figura d'inamoramento» (Castelvetro) il poeta scrive di quest'amore che trascina *a iuventute* («acerbo anchor», v. 4) e che dà l'euforia d'una conoscenza scalare («credendo | vederne assai, tutta l'età mia nova | passai contento») fino alla piú intensa rivelazione in un tempo che si dichiara vicino alla scrittura: «pur dianzi | qual io non l'avea vista infin allora, | mi si scoverse» (vv. 26-28); scrive con quello slancio amoroso che sigla tutto il componimento e che con simile ambiguità darà a Leopardi piú d'uno spunto da dedicare *Alla sua donna* ideale. La visione ravvicinata di questa bellezza che infonde le fiamme d'un incredibile incendio insieme a *ghiaccio*, *gielo* e *paura* (vv. 28 e 31), come la bella donna dantesca del *Convivio* (*Voi che 'ntendendo*, 43-45), non interrompe l'avvicinamento e il dolcissimo abbraccio: «i' le mi strinsi a' piedi | per piú dolcezza trar degli occhi suoi» (vv. 33-34); anzi la bella entra direttamente nel testo, apostrofa il poeta-amante, «Amico, or vedi...» (v. 36), e intreccia con lui un fitto colloquio nelle strofe centrali (III-VII). Ma a un certo punto, circa a metà della canzone (fine della quarta stanza) l'interlocutrice si sdoppia e rinvia ad una seconda ancor piú abbagliante e remunerativa bellezza («donna vedrai...», vv. 59-60), che nel suo splendore di numeri stellari è presente («Or mira...», v. 62), ma non parla e non si fa toccare. Standosene «con lo 'ntelletto comune» Castelvetro decritta le due sublimi donne con Gloria e Virtú: tali sono rimaste nel nome, compatibile con un'allegoria aperta. Ma Bernardino Daniello (poi Benavides), nella percezione di un'allegoria chiusa, è piú sottile e fa il nome di Filosofia (naturale) e di Teologia, non astrattamente rinviando a quella donna raggiante piú che Febo che è Filosofia nella *Consolatio* (III, metr. x 17-18), di per sé difficile da decifrare; tanto è vero che Boezio, anche lui invaghito *ab adulescentia* (*Cons.* I 3), come Francesco non la riconosce al primo impatto («Agnoscisne me?», «Quest'è impossibil cosa», v. 61), esita, oscilla tra una doppia essenza di Intelligenza divina o Angelo di Dio e Sapienza umana razionale (Courcelle). Sta di fatto che la donna «piú bella assai che 'l sole» ha fin dall'inizio i connotati della Sapienza scritturale in un fitto reticolo referenziale: «Est enim haec [sapientia] speciosior sole» (*Sap* VII 29; v. 1); e poi: «Hanc amavi et exquisivi a iuventute mea» (*Sap* VIII 2), con la doppia risposta di «acerbo anchor mi trasse» e di «mi menò molt'anni | pien di vaghezza giovenile ardendo» (vv. 4 e 16-17); e ancora: «antecedebat me ista sapientia» (*Sap* VII 12), con citazione 'tradotta' nella mirabile fuga verso l'alto centrale nella prima stanza: «sempre inanzi mi fu leggiadra altera» (v. 8, in parallelo con la fuggevole *visio* nel sonetto della cerva, CXC 5); infine: «habebo per hanc immortalitatem, et memoriam aeternam his qui post me futuri sunt relinquam» (*Sap* VIII 13), che è il tema di chiusura della prima strofe: «spero per lei gran tempo | viver, quand'altri mi terrà per morto» (Lazzerini); e anche: «qui tenuerit eam [sapientiam] beatus» (*Prov* III 18, *Eccli* IV 14) in armonia con quel passare la vita *contento* nel quadro di conoscenza imperfetta equivalente ad amore imperfetto (vv. 22-24). Al fondo della doppia struttura simbolica della canzone, dove due donne misteriose si confrontano allo specchio l'una dell'altra, sta probabilmente l'ambiguità originaria di Sapienza, che nei libri salomonici del Vecchio Testamento è multiforme: è emanazione di Dio, simile e coeterna (*Prov* VIII 22-23, *Eccli* I 1-4), è saggezza nel reggimento dei popoli (non per nulla Salomone, «amator ... formae illius» [*Sap* VIII 2], nonché l'inquieto Ecclesiaste, siedono sul trono d'Israele; *Prov* VIII 14-16), ed è insieme donna tutta deside-

rabile, la Sposa diletta e perfetta metaforizzata nel *Cantico*. Con la stessa ambiguità Agostino nei *Soliloquia* drammatizza l'inafferrabile essenza che poi turberà Boezio e sulla quale lavora Dante in chiaro nel *Convivio*, volendo abbracciare la bellezza che non vede, nonché *videre ac tenere* quella cangiante donna che è Sapienza (*Sol.* I XIII 22-23); tanto cangiante che in una *fabula* del dialogo *Contra Academicos* (II III 7) sdoppia l'inquietante *Pulchritudo* in due entità somiglianti, due sorelle «eodem parente procreatae». La prima donna, che Agostino chiama «ex vulgi nomine» *philocalia* o «amor pulchritudinis», è *sine pennis*, trattenuta in terra dai lacci dei desideri («visco libidinis detracta coelo suo, et inclusa cavea populari»), quindi vicina, violabile; l'altra, *philosophia* o «amor sapientiae» (cfr. introduzione al sonetto VII), è invece alata, *volitans* solitaria nel libero cielo («batte l'ale...», v. 97), non sempre disposta a dar via libera alla sorella immersa (platonicamente) nelle vicissitudini del tempo, nel meccanismo dell'essere e del divenire. Cosí le due velate donne del testo, similmente nate «d'un seme» e ad un medesimo parto (vv. 74-75), sembrano avere per antenate le due poetiche germane di Agostino (parentela intravista dal Muratori), lasciandosi leggere come Sapienza rivelata, attuazione e riconoscimento di Sapienza (quindi anche Gloria non *inanis* in accezione positiva), ma pur sempre un'*ombra* (v. 99), accanto alla irraggiungibile e *vera Pulchritudo* che non si lascia vedere senza paura (motivo veterotestamentario dell'*Exodus* XXXIII 18-23) né abbracciare per intero; il tutto sotto il segno della polarità agostiniana tra una sapienza «quae creata est, intellectualis natura scilicet», e la Sapienza *spiritalis* prima del tempo, con tutta la differenza d'una luce che illumina e cosa illuminata: «quantum interest inter lumen, quod inluminat et quod inluminatur, tantum inter sapientiam, quae creat, et istam, quae creata est» (*Conf.* XII XV 20), con probabile eco nella quinta stanza: «Sí come 'l sol con suoi possenti rai | fa súbito sparire ogni altra stella, | cosí par or men bella | la vista mia cui maggior luce preme» (vv. 69-72). L'enigma contestuale di questo appassionato duplice rapporto è deferito al congedo, che rilancia mediante altro enigma: «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura...».

La canzone, intrisa di suggestioni assai piú che verbali di due canzoni morali dantesche (*Tre donne* appunto e *Voi che 'ntendendo*), richiama dunque in uscita quello che scrive Dante nel Proemio del *Convivio*, quando annuncia canzoni «sí d'amor come di vertú materiate», accompagnate da un commento per dissipare in termini di discorso l'ombra «d'alcuna oscuritade» (I I 14); cosí qui la *ragione*, il significato del testo, può essere oscuro. Ma Petrarca non si preoccupa («Non ò cura», v. 107) della pluralità dei sensi della scrittura, alla maniera dantesca, bensí avverte da gran moderno qual è che il significante per sua natura chiuso, sigillato e autosufficiente del discorso poetico, amore di bellezza in forma di parola («or vedi | com'io son bella», su ricordo della prima canzone del *Convivio*, vv. 36-37), potrà essere manifestato soltanto in *altro messaggio* (v. 108), cioè in un linguaggio significabile fuori del testo senza commento possibile per le «rime sparse», tanto i livelli d'interpretazione, letterali e transletterali, sono compresenti e intrecciati dentro una rappresentazione polisemica della realtà. Se l'aggettivo *altro*, denotativo di un'alterità dentro l'omogeneità (XCIII 7, CXLII 37), porta alla «chiara voce» della prosa contro la lingua di per sé oscura e 'nuvolosa' della poesia, pare escluso che il libro messaggero sia l'*Africa* (Scarano, Chiòrboli, Fenzi, Dotti, Santagata), che in esametri parla a suo modo il linguaggio allusivo delle Muse. Invece la stessa donna piú bella del sole che lentamente perde fulgore al confronto dell'intatta *Pulchritudo* («i' per me sono un'ombra», v. 99), chiama i temi conduttori del *Secretum*, dove tutto il terzo libro è dedica-

to ad Amore (qui dato come spinta iniziale dell'*iter ad sapientiam*, vv. 54-57) e a Gloria *umbra virtutis* (come in Cicerone e in Seneca), adamantine catene terrestri, messi sulle tracce celesti di Virtus; quello stesso *Secretum* aperto da un'altra donna antica similmente luminosa e inafferrabile, «mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis hominibus intellecta» (Proemio), che dichiara se stessa in quanto Veritas e che in silenzio assiste al dialogo. Allora il *vero* che l'altro messaggio «farà in piú chiara voce manifesto» (vv. 108-9) potrà essere Veritas stessa, quella verità «una et immutabilis» che attraverso la chiara e calda voce umana di Agostino, Alter Ego e doppio di sé, lentamente si fa strada in un lungo sermone di linguaggio 'paterno', oltre il *breve* (v. 100), 'materno' e sigillato messaggio della poesia; di quello stesso Agostino che anche in proprio nei *Soliloquia* sposta ad altro l'infinita indagine del *vero*, «quod in alio fortasse libro melius apparebit» (I XV 29). Se questa è la trama d'un rapporto faticoso (v. 12) e mai concluso con la bella e multiforme Sapienza-Verità-Filosofia (cfr. introduzione a LXX), l'avverbio di tempo *tosto* posto in chiusura ad indicare la contiguità del *messaggio* (v. 107) potrà indicare il tempo delle prime battute del *Secretum*; libro Segreto (autobiografico, d'autoanalisi) e redazionalmente segmentato, che secondo la cronologia tradizionale privilegiante l'"occasione' risale al «sestodecimo anno | de' miei sospiri» (Sabbadini, Ponte; cfr. introduzione a CVII e CXVIII 1-2), oppure al 1347 per piú consistenti ragioni interne (Rico, Baron e Fenzi, Introduzione al *Secretum*). Cronologicamente inefficace invece l'altro avverbio di tempo *pur dianzi* della seconda stanza (v. 26), inteso dai commentatori come allusione all'incoronazione poetica dell'aprile 1341: cosa che degrada il rinnovato contatto col grande tema agostiniano e dantesco della *visio sapientiae* a momentaneo episodio, laddove all'amante preme allontanarsi da quella gioventú ed «età ... nova» (vv. 4, 17, 23), vista ora nella distanza («e 'l rimembrar mi giova | poi ch'alquanto di lei veggi' or piú inanzi», vv. 24-25), quando piú fitto era il *velo* che nasconde il *vero* cui tende la *mens interior* d'un poeta circa quarantenne (v. 20, cfr. XI, LXX 35, LXXII 55-58; *Sol.* II XX 35). Similmente simbolico il gesto finale della bella donna con un'incoraggiante *corona sapientium* (*Prov* IV 8-9, XIV 24; *Eccli* I 22), «di verde lauro una ghirlanda colse, | la qual co le sue mani | intorno intorno a le mie tempie avolse...» (vv. 103-5), che sintetizza l'indistricabile quanto esaltante intreccio lauro-Laura-Sapienza-Poesia di tutto il *Canzoniere*; forse con mista memoria del movimento archetipico di Venere quando nei *Fasti* incorona Ovidio poeta d'amore: «leviter mea tempora myrto | contigit et "coeptum perfice", dixit, "opus"» (IV 15-16).

Canzone di sette stanze, mista di endecasillabi e settenari; stanza di quindici versi, con due piedi identici ABbC, sirma di schema CDdEFeF; congedo sullo stesso schema della sirma, quindi con la prima rima irrelata, ma esaltata da rima interna (ricca) nel verso successivo alla scadenza del primo emistichio quinario, *obscura, cura*; cfr. congedo di CCVI. Su moduli affini (danteschi) le canzoni CCLXIV e CCCLX (Foresti).

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Un trittico disperso* [1922], in *Aneddoti*, pp. 120-39; Fenzi, *Dall'«Africa» al «Secretum»*, pp. 61-115; M. Trovato, *Struttura*, pp. 167-96; Lazzerini, *Salmo 74*, pp. 180-81; Id., *Allodetta*, pp. 176-78; Bettarini, *Fluctuationes agostiniane*, pp. 137-38.

[I]. 1. *Una donna*: in considerazione dei fitti richiami danteschi del testo, anche la movenza iniziale può essere un tassello minimo del mosaico, un'allusione agli *incipit* «Due donne in cima de la mente mia», «Tre donne intorno al cor mi son venute»; cosí forse un anticipo della sostanziale *reductio ad unum* delle

due 'persone' della canzone. Una donna sapienziale, e poi mariana, «splendidior sole» (*Lux orientalis, amica Dei specialis*, 28, in *An. Hym.* XV 124; Chessa)

2. *et piú lucente*: altro tassello del Libro della Sapienza nel medesimo versetto citato, «speciosior sole, et super omnem dispositionem stellarum; luci comparata invenitur prior» (*Sap* VII 29), forse incrociato col ricordo degli occhi di Dio, «multo plus lucidiores sunt super solem» (*Eccli* XXIII 28), alludendo alla stabilità dello splendore, laddove quello del sole può eclissarsi, come enunciato ancora nell'*Ecclesiastico* XVII 30: «Quid lucidius sole? et hic deficiet». Zingarelli ricorda il tema del Sole che combatte col fulgore di Dane-Dafne: «Sol cum radiis certabat iniquo | Marte tuis...» (*Buc. carm.* III 16-17). *d'altrettanta etade*: antica come il sole, come il mondo, come la donna «inenarrabilis etatis et luminis» che appare a Francesco all'inizio del *Secretum* (Proemio, p. 22).

3. *con famosa beltade*: con la fama della sua beltà; l'aggettivo anticipa il contenuto dell'inizio della quarta strofe (vv. 46-49). In parallelo la «famosa bieltade» di Giovanna, intravista da Dante nelle rime di Cavalcanti (*Vita Nuova* XXIV 3).

4. *acerbo anchor*: in tenera età, *a iuventute mea* (*Sap* VIII 2); cfr. CXLV 8, nota a CCCLX 125-26. Similmente nella lettera poetica al Barbato, scelta come proemio delle *Metrice* (I 1, 33-35): «nam, vera fatebor, | implumem tepido preceps me gloria nido | expulit, et celo iussit volitare remoto» (Tassoni); cfr. «tutta l'età mia nova», v. 23. *mi trasse ... schiera*: con la variante interna «la qual m'atrasse a l'amorosa schiera» di CCCLX 27.

5. *in penseri ... in parole*: formula di confessione, *cogitatione, verbo et opere* (Castelvetro), in trinomio allitterante; cfr. nota a IX 12, LXXI 94.

6. *però*: spiega la ragione del fascino di quella singolare *beltade*. *al mondo rade*: cose rare su questa terra, in armonia col tema di Sapienza «quae abscondita est» dell'apostolo Paolo (*1 Cor* II 7). La clausola in fin di verso è petrarchesca, «et celesti bellezze *al mondo sole*» (CLVI 2), e già dantesca, «le mie bellezze sono *al mondo nove*» (*I' mi son pargoletta*, 13), con rovesciamento interno all'inizio della quarta stanza, «Rado fu al mondo...», v. 46.

7. *questa*: ripetizione enfatica del soggetto (v. 5), cosí come «per mille strade» moltiplica il messaggio di «in penseri, in opre et in parole». *strade*: rima ricca con *rade*.

8. *inanzi mi fu*: fu davanti ai miei passi, mi fece da guida, «antecedebat me ista sapientia» (*Sap* VII 12; *Conf.* XII XV 20). *leggiadra altera*: raddoppio aggettivale che somma la *leujaria* con l'irrangiungibile altezza di questa donna velata, cfr. nota CXV 1, CCLXVII 2 e CXC 5.

9. *per lei*: poi «per suo amor» (v. 11), con maggiore asseverazione. *tornai*: voltai, mi trasformai, in implicita tensione con *inanzi mi fu*. *da quel ch'i' era*: clausola in fin di verso similare a «da quel ch'i' sono», I 4.

10. *poi ch'i' soffersi ... da presso*: dopo che riuscii a sostenere il suo sguardo da vicino. Grande tema agostiniano e dantesco del *mirar fiso* i temibili occhi della bella donna Sapienza-Filosofia; cfr. Agostino, *Sol.* I XIII 22-23; Dante, *Donne ch'avete*, 56 (*Vita Nuova* XIX), *Amor che ne la mente*, 61 (*Conv.* III); introduzione a XIX, nota a LXXIII 72. In parallelo: «che la parola i' non soffersi, | né 'l dolce sfavillar degli occhi suoi» (CXI 10-11).

11-12. *messo | a faticosa impresa*: quella dello *studium sapientiae*, difficile, tortuosa «per mille strade», affrontata molto presto, *assai per tempo*, «a primis temporibus aetatis», come scrive Cicerone nelle *Tusculanae* quando parla della «vitae philosophia dux» (V II 5). Da escludere l'ipotesi che la *faticosa impresa* sia l'*Africa* (Castelvetro, poi Biagioli, Moschetti, Scarano, Scherillo, Chiòrboli, Fenzi, Santagata), o il *De viris illustribus* (Foresti), opere che certo non furono intraprese

«assai per tempo». *assai per tempo*: la stessa formula in fin di verso nella canzone *Lasso me* (LXX 13), ugualmente in rima con *gran tempo* alla maniera 'petrosa' della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben*, 47-48; *Io son venuto*, 38-39.

13. *al disïato porto*: il porto tanto desiderato è il *philosophie portus* che apre il dialogo *De beata vita* di Agostino, quello che, se raggiunto davvero a colpi di remi e a vele spiegate, con gran fatica umana e col favore della sorte, è luogo di salute e d'immortalità intellettuale, il *sapientiae portus* (*Contra Ac.* I 1 1), quello stesso cercato da Cicerone nel passo citato delle *Tusculane*. Opportunamente Carducci rinvia a *Inf.* XV 56, «non puoi fallire a glorïoso porto», dove il porto della gloria è antiveduto da Brunetto, il maestro che ha insegnato al discepolo «come l'uom s'etterna» (tema degli ultimi versi della stanza).

14-15. *per lei*: mercé sua, in grazia di quella donna (ma Carducci su Leopardi: «Per la detta impresa», poi Chiòrboli, Santagata). *gran tempo* | *viver*: ricordo della canzone-sestina dantesca *Amor, tu vedi ben*, qui palpabile nel rovesciamento degli ingredienti e nell'*enjambement* innovativo, «Né per altro disio [verbo corrispondente a *spero* del testo] *viver gran tempo*» (v. 48). Tema del farsi *immortal* della prima *cantilena oculorum*, per cui nota a LXXI 96; cfr. *Par.* XVII 119-20: «temo di perder viver tra coloro | che questo tempo chiameranno antico», e anche Ovidio, *Am.* I XV 41-42: «ergo etiam cum me supremus adederit ignis, | vivam, parsque mei multa superstes erit» (Tassoni). *viver ... per morto*: notabile richiamo fonico 'in morte', «dove è viva colei ch'altrui *par morta*», CCLXVIII 70.

[II]. 16. *Questa mia donna*: *incipit* di stanza che sintetizza l'emozione saliente della precedente, *donna ... Questa ... questa*, vv. 1, 5, 7, in movimento anaforico. *mi menò*: risponde ancora a «questa ... inanzi mi fu», vv. 7-8.

17. *vaghezza*: amore, desiderio, su rintocco virgiliano, *Aen.* VIII 163, «Mihi mens iuvenali ardebat amore...» (Castelvetro). *ardendo*: ardente, mentre ardevo; gerundio con valore participiale, per cui cfr. nota a CCCLXIV 1.

18-19. *ora*: l'ora della scrittura, contrapposta ai *molt'anni* del giovanile ardore. *sol ... prova*: soltanto per avere una prova piú certa della mia esclusiva devozione, «per veder se stava saldo ne l'amor suo» (Daniello), poiché tale donna non consente mostrarsi per intero «nisi paucissimis et electissimis amatoribus suis», come scrive Agostino della bella Filosofia che si concede a pochi (*Sol.* I XIII 22). La clausola *di me* alla scadenza del primo emistichio settenario esalta il tessuto allitterante che muove da *mi menò* ad inizio di stanza.

20. *pur*: soltanto. *l'ombra ... o ' panni*: moltiplicazione del *velamen* (esodico, paolino) che nasconde la «disïata luce» della donna (CCLXXVII 12-13); tipici 'impedimenti' petrarcheschi che adombrano la vera essenza, spesso coniugati tra loro: «Lassare il velo o per sole o per ombra...» (XI 1, 12), «Orso, e' non furon mai fiumi né stagni, | ... | né di muro o di poggio o di ramo ombra, | ... | né altro impedimento, ond'io mi lagni, | ... | quanto d'un vel che due begli occhi adombra» (XXXVIII 1-7); lo stesso *bel velo* che ancora piú ambiguamente agisce nel primo sonetto del guanto (CXCIX 12). Per il contatto dei bisillabi 'petrosi' si veda Dante, *Al poco giorno*, 36: «sol per veder do' suoi panni fanno ombra». L'impedimento trimembre è ulteriormente esteso dalla rottura sintattica del verso, «panni | talor di sé».

21. *ma 'l viso nascondendo*: della *facies abscondita* della bella Sapienza-Filosofia parla anche Agostino nel passo citato delle due *germanae*: «quid si saltem vox, si adhuc facies videri a te non potest, ipsius philosophiae posset audiri?» (*Contra Ac.* II III 7; cfr. nota a CCCL 10). Clausola in uscita di verso ripresa da

Leopardi con altre tessere (cfr. v. 71), «Cara beltà che amore | lunge m'inspiri o nascondendo il viso, | ... | *ombra* diva mi scuoti» (*Alla sua donna*).

22-23. *lasso*: oimè, con lamento ripercosso fonicamente da *assai* nel verso che segue. *credendo* | *vederne assai*: credendo di vedere di lei a sufficienza, non meno del vero, con *enjambement* che sottolinea strumentalmente l'imperfezione della conoscenza, equivalente all'imperfezione dell'amore. Altra suggestione di Agostino quando parla degli Stoici sulla via della conoscenza: «nec tamen *contenti* sunt, nec se tenent donec *totam faciem veritatis* ... latissime atque plenissime intueantur» (*Sol.* II XX 35). *età mia nova*: la gioventú, con *variatio* rispetto ai messaggi dei vv. 4 («acerbo anchor») e 17 («vaghezza giovenile»); cfr. CCVI 38; *Tr. Cup.* I 64; *Purg.* XXX 115, *Inf.* XXXIII 88, *Le dolci rime*, 105 (*Conv.* IV). Altra evidente clausola leopardiana (*A Silvia*). Segue altro *enjambement* di sospensione e rallentamento.

24. *contento*: fa eco, al quinario interno del primo verso della sirma, alla rima *-endo* (B) della fronte. Ancora un riflesso del Libro della Sapienza: «et laetatus sum in omnibus, quoniam antecedebat me ista sapientia [cfr. v. 8], et ignorabam quoniam horum omnium mater est» (*Sap* VII 12). *mi giova*: mi piace, mi è caro, come in XXXVII 69, LXXI 82, CLVI 3 («tal che di rimembrar mi giova et dole»), nota a CCCL 12-13; ancora Leopardi, memorizzando: «e pur mi giova | la ricordanza ... Oh come grato occorre ... | il rimembrar delle passate cose» (*Alla luna*); Virgilio, *Aen.* I 203, «et ... meminisse iuvabit» (Carducci).

25. *poi ch'alquanto ... inanzi*: perché ora vedo di lei un po' [*alquanto*] piú oltre (di quello che vedevo prima), con ripresa di *or(a)* del v. 18. Il contenuto di *piú inanzi* è spiegato nei versi che seguono, con marcato richiamo formale nel concomitante *pur dianzi*, v. 26.

26. *I' dico*: tipica formula di transizione e raccordo, «I' dico che dal dí...» (XXIII 21), «Dico ch'ad ora ad ora...» (LXXI 76), «dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio...» (CXCVII 9); Dante, *Donne ch'avete*, 5: «Io dico che pensando il suo valore...» (*Vita Nuova* XIX), ecc. *pur dianzi*: soltanto poco fa, come in CXVIII 3 e in *Tr. Cup.* IV 64.

27. *l'avea vista infin allora*: si oppone a «veggi' or» del v. 25.

28-29. *mi si scoverse*: si svelò ai miei occhi. Ancora un'eco di Agostino, *Contra Ac.* II II 6: «Tunc vero quantulocumque iam lumine asperso, tanta se mihi philosophie facies aperuit...»; non diverso il processo conoscitivo descritto da Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*: «Cum per hec verba michi Natura nature sue faciem develaret ... congnitionis sue michi ianuam reseraret, a mee mentis confinio stuporis evaporavit nubecula...» (VI 170-72). *un ghiaccio* | *nel core*: anticipo della *paura* (v. 31) che avvolge l'amante quando s'avvicina al fulgore di questa donna. In parallelo: «et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio, | che mi passò nel core» (LIX 6-7), qui con altro superbo *enjambement*; cfr. CXCVII 12, nota a CCCXXV 48-49; *Purg.* XXX 97: «lo gel che m'era intorno al cor ristretto» (Chiòrboli). Il *ghiaccio* è infatti raddoppiato e 'glossato' ad inizio della stanza successiva con «la paura o 'l gielo». *èvvi anchora*: è ancora nel cuore; il lemma in rima è anticipato fonicamente da *core*, nonché da *or*, v. 25.

30. *et sarà sempre*: inciso di tonalità 'petrosa'; Dante, *Io son venuto*, 57-58: «che ora è fatto rivo, *e sarà mentre* | che durerà del verno il grande assalto», e anche vv. 51-52, «per ch'io son fermo di portarla sempre | ch'io sarò in vita...»; ancora, per la coesione tema-ritmo, *Inf.* XXXII 71-72: «onde mi vien riprezzo, | *e verrà sempre*, de' gelati guazzi»; *Par.* XXVIII 96. Si veda la variante della sestina *Giovene donna*, 5-6: «sí ch'i' l'ò dinanzi agli occhi, | *ed avrò sempre*...», per cui cfr. nota a XXX 6. L'avverbio attualizzante *-vi* di *èvvi* (v. 29) appartiene anche a *sarà*.

fin ch'i' le sia in braccio: finché non mi accolga tra le sue braccia. Probabile eco della canzone di Cino da Pistoia a Dante, consolatoria per la morte di Beatrice: «l'alma vostra, che ancora spera | vederla in cielo e star ne le sue braccia» (*Avegna ched el m'aggia*, 54-55), su motivo sapienziale: «Arripe illam et exaltabit te, glorificaberis ab ea cum eam fueris amplexatus» (*Prov* IV 8; Chessa).

[III]. 31-32. *Ma non me 'l tolse ... diedi*: ma tale paura non m'impedí di dare tuttavia [*pur*] al mio cuore tanto ardimento che... Per il pronome neutro *(i)l* spiega bene il Castelvetro: «*Il* è posto in luogo di *ciò*, il quale *ciò* è 'sposto da *Che* seguente, con tutta la clausola; ed è come se si dicesse: Ma la paura o 'l gielo non mi tolse ciò, cioè che io diedi, etc. La paura si riferisce a "diedi al cor", e 'l gielo si riferisce a "le mi strinsi a' piedi". La paura impedisce l'operazione della mente, il gielo quelle del corpo...»; altri riferisce *'l* a *core*, v. 29. Nel verso un ricordo ritmico-lessicale-sintattico del *planctus* dantesco *Li occhi dolenti*, 18: «*no la ci tolse* qualità di *gelo*», *Vita Nuova* XXXI (Trovato). Per il verbo singolare con il doppio soggetto cfr. nota a LVII 10. *tanta baldanza*: una baldanza (dantesca) o ardire che chiama «pur mi darà tanta baldanza Amore...» del sonetto *Se la mia vita* (nota a XII 9, LXXIII 82), con autorimando.

33. *le mi strinsi a' piedi*: mi avvicinai a lei abbracciando i suoi piedi; atto simbolico, cristiano, feudale e amoroso (Cropp), come in Bernart de Ventadorn, prosternato davanti a *midons*: «e ja no·m volh mais d'a sos pes mover» (*Can vei la flor*, 41), nonché classico, come in Stazio, *Theb*. V 625-27.

34. *dolcezza trar degli occhi suoi*: richiamo interno a CXVI 1-2, «Pien di quella ineffabile dolcezza | che del bel viso trassen gli occhi miei».

35-36. *che remosso ... il velo | dinanzi a' miei*: che già aveva allontanato quel velo (d'incomprensione) steso davanti ai miei occhi; cfr. XXVIII 61-63, «Dunque ora è 'l tempo ... da squarciare il velo | ch'è stato avolto intorno agli occhi nostri», qui con rottura sintattica del verso e con ripresa del *velo* tematico del v. 20. *Amico, or vedi*: movenza dantesca, «Or vedi, figlio» (*Purg*. XXVII 35; cfr. CCCLXII 6-7), che si somma al ricordo dell'*explicit* della prima canzone del *Convivio* nel verso che segue, aggregato mediante *enjambement*.

37. *com'io son bella*: clausola in fin di verso della canzone di Dante *Voi che 'ntendendo*, 61 (*Conv*. II), «Ponete mente almen com'io son bella!» (Daniello).

38. *agli anni tuoi*: non piú 'acerbi', non piú giovanili o 'novi' (vv. 4, 17, 23). Con clausola in fin di verso affine: «che qui fece ombra al fior *degli anni suoi*» (CCLXVIII 39), poi leopardiana (*A Silvia*).

39. *già gran tempo*: ripete in variazione il messaggio di «molt'anni» del v. 16; cfr. v. 14. *in voi*: segue altro *enjambement*.

40. *or*: ora che la donna ha disvelato le sue seconde bellezze.

41. *ond'a me ... stato*: per cui a me in questa condizione (d'infiammazione e d'accensione amorosa).

42. *altro*: pronome neutro («altra cosa da quella che voi volete o disvolete», Ponchiroli); insomma quest'amore come concentrazione esclusiva. *tolto*: in *adnominatio* con *tolse* ad inizio di stanza.

43. *tempre*: temperamenti armonici, armonie; una voce simile al canto soave di Filosofia nella *Consolatio* di Boezio (inizio del terzo libro); lo stesso sintagma *mirabil' tempre* nel sonetto CCXLVIII 11; cfr. nota a XXIII 64; *Purg*. XXX 94. Segue altro *enjambement* in chiusura di stanza, corrispondente a quello dei vv. 88-89 nella stessa posizione in chiusura della sesta, aperta anche questa al discorso diretto della donna.

44. *rispose*: «mi rispose» al v. 88, con identica soluzione formale della sesta stanza.

45. *temer et sperar*: i verbi tipici della contradditoria situazione amorosa, tra fuoco e gelo, *spes* e *timor*; cfr. CXXXIV 2, CCLII 2.

[IV]. 46. *Rado*: raro (cioè furono pochi tra l'infinita schiera dei mortali, che udendo...); *Tr. Fame* II 145: «Raro o nesun che 'n alta fama saglia». Notabile il rovesciamento del sintagma *Rado fu al mondo* rispetto a *al mondo rade* iniziale, v. 6. Per l'opposizione *Rado ... turba* cfr. in parallelo il sonetto della Filosofia esiliata, VII 11-12: «dice la turba ... | Pochi compagni avrai...». *gran turba*: l'immesa *turba stultorum*, come dice Agostino (*Contra Ac.* I 1 2) citando l'*Ecclesiaste* (I 15).

47. *ch'udendo ... valore*: cadenza dantesca, sonetto *Deh, ragioniamo*, 8, «audendo dire e dir di suo valore», e ciniana, *Poscia ch'io vidi*, 7, «ch'io ti ragiono de lo suo valore» (Barbi-Maggini).

48. *si sentisse al core*: sentisse dentro di sé.

49. *favilla*: della fiamma amorosa, limitata da tutti gli elementi significanti del verso, *per breve tempo, almen, qualche*.

50. *l'adversaria mia*: fin dal Vellutello identificata con *Voluptas*, sovversiva del bene e della virtú, con rinvio a Cicerone, *Partitiones oratoriae* XXV 90: «voluptas quae est maxima inimica virtuti bonique naturam fallaciter imitando adulterat»; ma qui colei che parla indica il suo contrario, e questo è il parametro di riferimento: se essa è luce sfolgorante (vv. 1-2) il suo avversario è profonda tenebra (e infatti «la spegne» v. 51), e se essa è Sapienza il suo contrario è ignoranza del vero, *imprudentia*; opportuno quindi il riesame di Silvia Chessa del passo di *Sap* VII 30 evocato ad inizio della canzone, dove Sapienza «speciosior sole» è di tanta luce che non teme l'avvicendamento della notte: «sapientiam autem non vincit malitia»; una *malizia*-notte dello spirito che già in Dante è impedimento dell'anima a raggiungere la perfezione (*Conv.* I 1 3). *perturba*: sconvolge, snatura. Rima *en écho* con *turba*, v. 46.

51. *la spegne*: la favilla; cosí nella ballata *Quel foco*: «Non fur mai tutte spente, ... | ma ricoperte alquanto le faville...», LV 4-5.

52. *altro signore*: il signore delle cose fallaci, la signoria dei falsi piaceri (e delle false filosofie, cfr. Agostino, *Contra Ac.* II II 6).

53. *vita piú tranquilla*: con la stessa clausola in fin di verso nella risposta a Stramazzo, «Cercate dunque fonte piú tranquillo» (XXIV 12).

54-57. *De la tua mente Amor ... degno*: «Amore, che primo aprí la tua mente, il tuo ingegno, in verità me ne dice cose per le quali io veggo che il gran desiderio che tu hai di un fine onorato ti farà degno una volta [*pur*] di conseguirlo» (Leopardi); ancora un motivo sapienziale: «Habebo propter hanc [sapientiam] claritatem ad turbas, et honorem» (*Sap* VIII 10). I nessi significanti di Amore che *dice cose* della *mente* rinvia alla seconda canzone del *Convivio*: «Amor che ne la mente mi ragiona | ... | *move cose* di lei meco sovente, | che...» (III). *che prima aprilla*: che dapprima aprí la tua mente, secondo il tema ripreso in chiusura del Libro (CCCLX 88-90, cfr. CCCIX 6). Per *gran desio* vedi nota a XI 3.

58-59. *et come già ... segno*: il segmento dipende da *per segno* ('e per segno di come sei già dei miei rari amici, vedrai una donna...'). La donna piú bella del sole apre e chiude la prima parte del discorso sul motivo sapienziale dell'*amicitia Dei* (*Sap* VI 14) e dei «pochi compagni» (nota a VII 12) della sua via: *Rado* (v. 46), *rari*, poi *pochi* (v. 64).

60. *via piú*: vieppiú, cfr. LXVI 7, CV 88, CCLXIV 127, ecc.

[V]. 61. *I' volea dir*: cosí nel colloquio della canzone CCCLIX 45, ad inizio della quinta stanza, «I' volea demandar...». *impossibil cosa*: che altra donna renda gli occhi suoi «via piú felici» (v. 60); CXCXV 12.

62. *Or mira*: regge *donna* del v. 64, in soluzione *enjambante* che drammatizza l'annuncio statico *donna vedrai* (v. 59). *leva'*: levai, sollevai; verbo opposto a *inchinai la fronte* dell'azione successiva, v. 65. *un poco*: come di chi crede che sia «impossibil cosa» vedere bellezza pari nonché maggiore di quella della prima radiosa donna (Fornaciari).

63. *riposto*: recondito, inaccessibile ai piú (cfr. CCCXXIII 40, CCLXXX 6), secondo il tema della progressiva visione del profondo che muove dalla strofe seconda: «*mostrandomi* pur l'ombra o 'l velo o ' panni...», v. 20; qui con lo stesso verbo *si mostrò* lo sguardo interiore, l'*oculus cordis*, si perfeziona.

64. *donna ch'a pochi ... mai*: ancora i tratti di Sapienza *abscondita*, «Sapientia enim ... *non est multis manifesta*; quibus autem cognita est, permanet usque ad conspectum Dei» (*Eccli* VI 23); «di pochi vivanda», una delle *Tre donne* simboliche di Dante (v. 31). I *pochi* in clausola interna echeggiano imperfettamente *poco* (v. 62), alla scadenza del primo emistichio quinario. Castelvetro richiama Virgilio, *Aen.* VI 129-30: «pauci, quos aequus amavit | Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus».

65. *Ratto*: súbito. *la fronte vergognosa*: situazione che ricorda *Purg.* XXX 76-78, Dante davanti a Beatrice, «Li occhi mi cadder giú ... | tanta vergogna mi gravò la fronte»; *Inf.* I 81.

66. *sentendo novo ... foco*: sentendo un fuoco piú grande dentro di me, come non avevo mai sentito prima (*novo*); cfr. v. 40. La clausola *maggior foco* è dantesca, *Par.* XXIII 90 (Trovato).

67. *il*: pronome neutro (la situazione di vergogna paralizzante detta sopra, ciò che l'amante chiama *scorno* nella stanza che segue, vv. 76-78). *in gioco*: in ischerzo.

68. *dicendo*: gerundio coordinato alla principale; cfr. Dante, *Tre donne*, 44. *dove tu stai*: in quale stato ti trovi, «lo stato ov'io mi trovo» di Dante (*Voi che 'ntendendo*, 6; *Conv.* II), cioè «Nel maggior foco» (Castelvetro); altri intende «col pensiero» (Biagioli) o «col cuore» (Chiòrboli); cfr. v. 41.

69-70. *Sí come 'l sol ... stella*: come il sole con i suoi raggi potenti eclissa in splendore ogni altra stella, cosí... Tema classico e romanzo diffuso (Santagata), rimodulato nella canzone *Di pensier in pensier*, «come stella che 'l sol copre col raggio; | ... | tanto piú bella il mio pensier l'adombra» (CXXIX 45-48); cfr. nota a XXXI 14, LXXII 40-41, CCXVIII 3-4.

71. *men bella*: clausola petrarchesca (cfr. nota a XXXI 10; frottola *Di ridere ho gran voglia*, 111), poi leopardiana (*Alla sua donna*); altro luogo parallelo: «che facean l'oro e 'l sol parer men belli» (nota a CCCXLVIII 3).

72. *la vista mia*: il mio aspetto. *preme*: soverchia, vince. La *maggior luce* della seconda donna, l'inestinguibile *lumen sapientiae* (*Sap* VI 23, VII 10), corrisponde e spiega il *maggior foco* dell'amante (v. 66).

73. *Ma io però*: ma non per questo io. *da' miei*: dalla schiera «de' miei rari amici» (v. 58) uniti dall'*amicitia Dei*. *diparto*: allontano, escludo, separo.

74. *d'un seme*: da un solo seme.

75. *produsse un parto*: un medesimo parto che produce gemella prole uniovulare, in successione strettamente fisiologica («lei davanti et me poi»); Agostino, *Contra Ac.* II III 7: «Germanae igitur istae sunt prorsus, et eodem parente procreatae». Carducci rimanda a *Secr.* III (p. 204): «sicut apud vos impossibile est corpus umbram sole feriente non reddere, sic fieri non potest virtutem, ubilibet radiante Deo, gloriam non parere...»; Zingarelli ricorda l'affinità immaginativa col parto di Virtú-Drittura nella canzone dantesca *Tre donne*, 50-54. Rima ricca di *parto* con *diparto*.

[VI]. 76-77. *Ruppesi ... il nodo* | *... intorno*: altro ricordo di Agostino, *Conf.* I IX 14: «in tuam invocationem rumpebam nodos linguae meae» (su *Mc* VII 35), per cui cfr. LXXIII 79-83, CXXV 41. La *vergogna* richiama nominalmente la situazione per la quale il poeta abbassa la *fronte vergognosa* nella stanza precedente (v. 65), qui richiamata con continuità narrativa dopo il discorso diretto.

78. *su nel primiero scorno*: nel primo istante dello «scorno» della mancata agnizione, quando «del suo accorger m'accorsi», e il poeta, con la lingua legata, non sa cosa rispondere. Lo *scorno* rinvia anche al *gioco* e alle parole della donna («I' veggio ben dove tu stai»), vv. 67-68. Anche nella canzone-frottola CV 2 lo *scorno* corrisponde a un'impossibilità di parola, associato a vergogna in CCI 8: «pien di vergogna et d'amoroso scorno».

79. *allor ... m'accorsi*: quando m'accorsi che lei s'accorse che non l'avevo riconosciuta. Altra tonalità dantesca nel gioco di parole, *Par.* X 35.

80. *egli*: pronome neutro prolettico, come in CCLXX 9.

81. *benedetto il giorno*: la stessa benedizione adottata per la donna del Libro, sintomo d'identificazione, «Benedetto sia 'l giorno...» (LXI 1).

82. *adorno*: adornato. In parallelo: «Tutte le cose di che 'l mondo è adorno | uscîr buone de man del mastro eterno» (LXX 41-42).

83. *tutto 'l tempo*: sempre retto da *benedetto*. *a vedervi io corsi*: la forza metaforica di questo *correre* rispecchia i modelli scritturali, dal *Cantico*, «post te curremus in odorem unguenti» (I 3, da cui *Conf.* IX VII 16), all'apostolo Paolo: «Sic currite ut comprehendatis» (1 *Cor* IX 24); con lo stesso empito Agostino, *Conf.* VIII IV 9: «Age, domine, ... revoca nos, accende et rape, flagra, dulcesce: amemus, *curramus*...»; cosí nella canzone CCCXXV 12-14: «onde súbito corsi, | ... | a coglier fiori in quei prati d'intorno». Implicazione verbale con «infin a l'uscio ... corsi» del sonetto che segue, CXX 8. Rima ricca di *corsi* con *accorsi*.

84. *da la via dritta mi torsi*: mi allontanai dalla buona strada, dall'*iter rectum*; «Ergo erravimus a via veritatis» (*Sap* V 6), cfr. nota a X 3-4; Cino, *Perché voi siate*, 6: «che 'l mio camino a veder follia torsi» (in rima con *corsi*); *Par.* VII 38-39: «però che si torse | da via di verità».

85. *forte*: molto; cfr. nota a LX 1, LXXXV 1. Marcata clausola interna al primo emistichio quinario, assonante e consonante imperfettamente con la rima *-orsi* (C).

86-87. *se de l'esser vostro ... ardo*: se potessi sapere qualcosa di piú circa la vostra essenza, sappiate che ardo dal desiderio, con scorcio sintattico scandito da forte allitterazione, *degno udir ... del desir ardo*. Funzionale *adnominatio* di *udir* con *odo*, v. 80.

88-89. *cosí fiso* | *tenne*: mantenne cosí fisso il suo sguardo su di me, con *enjambement* di rallentamento a chiusura di stanza che rinvia a quello dei vv. 43-49 nella stessa posizione, cfr. note ai vv. 43 e 44. La bella donna è *Pensosa*, come dolenti, sbigottite e sconsolate sono le Virtú di Dante (*Tre donne*). Per la clausola *sí fiso* cfr. CCCXXV 52, nota a CCCLVI 10.

90. *parole il viso*: corrispondenti alla *voce* e al *volto* alla fine della terza stanza, vv. 43-45, dove ugualmente le parole articolate (nel discorso diretto che segue nell'ultima stanza) sono intrise della potenza dello sguardo (*viso*) che le esprime e giungono insieme al cuore.

[VII]. 91. *eterno padre*: il beato Padre del v. 81.

92. *immortale*: come le Virtú dantesche, che sono «de l'etterna rocca» (*Tre donne*, 69) e come Sapienza che dice di sé «ab aeterno ordinata sum, et ex antiquis antequam terra fieret» (*Prov* VIII 23).

93. *che vale*: cosa giova a voi miseri mortali la nostra immortalità e perfezione (se non siamo capite e desiderate, come sembra integrare il verso che segue).

94. *Me'v'era ... defecto*: «meglio era per voi che il difetto fosse dalla parte nostra, e che non meritassimo d'essere amate» (Castelvetro), alludendo al difetto di comprensione di cui parla Dante nel rapporto con la bella donna Filosofia, che «non mi volgea l'occhio, cioè ch'io non potea vedere le sue dimostrazioni: e di tutto questo *lo difetto era dal mio lato*» (*Conv.* III XV 19-20). *Me'* è comune forma ridotta di *meglio*.

95-96. *Amate ... alcun tempo*: altro tema comune alla canzone *Tre donne*, 13-15, «Tempo fu già nel quale, | secondo il lor parlar, furon dilette; | or sono a tutti in ira ed in non cale» (Daniello), dove Dante riferisce in una specie di discorso indiretto le parole delle donne, qui direttamente espresse. *giunte a tale*: giunte a tal punto; cfr. nota a CIX 5, CXXXV 4.

97. *costei*: la seconda sorella e *vera Pulchritudo*. *batte l'ale*: vola, come in CLXXX 7, con soluzione dantesca, *Inf.* XXII 115, *Par.* XI 3.

98. *a l'anticho suo ricetto*: alla dimora del Padre, al suo cielo; «detracta coelo suo», dice Agostino di *Philocalia* nel passo citato del dialogo *Contra Academicos* II III 7. Carducci richiama Orazio, *Carm.* III II 21-24.

99. *i' per me*: cfr. LXXI 104, XCII 5, nota a LXX 24. *sono un'ombra*: motivo classico della Gloria *umbra virtutis* ambiguamente mescolato ai motivi sapienziali di tutta la canzone; cosí Cicerone, *Tusc.* I XLV 109: «gloria ... tamen virtutem tamquam umbra sequitur», e Seneca, *Ad Luc.* LXXIX 13: «Gloria umbra virtutis est: etiam invitam comitabitur», da cui *Secretum* III (p. 204; cfr. nota 395 di Fenzi, p. 410): «Nosti enim gloriam velut umbram quandam esse virtutis»; *Fam.* I 2, 25: «virtutem fama, ceu solidum corpus umbra, consequitur»; *Fam.* XV 1, 8: «ut enim corpus umbra sequitur, sic virtutem gloria»; *Fam.* XV 14, 26-27; *Sen.* I 5; *De remediis* I 92; cfr. Velli, *Petrarca e Boccaccio*, pp. 31-33.

100. *per te*: da parte tua. *sí breve*: in cosí poche parole; *Inf.* III 45.

101. *i pie' ... mossi*: i suoi piedi si mossero (sciogliendosi da quell'abbraccio, v. 33); cfr. XXIII 87, CCCXXX 4; *Tr. Fame* IIIa 63.

102. *Non temer*: analogo messaggio d'incoraggiamento e di vicinanza alla fine della quinta stanza, v. 73.

103. *verde lauro*: emblema che dà la sintesi di Amore-Laura-Sapienza-Poesia; cfr. XXVIII 80-81; *Buc. carm.* III 103-4. *colse*: raccolse una ghirlanda, come quella simbolica di Matelda-Poesia in *Purg.* XXVII 101-2.

104-5. *co le sue mani ... avolse*: avvolse con le sue mani intorno alle mie tempie, in segno di premio e di contatto.

[Congedo]. 106. *chi*: se uno, cfr. nota a CV 28; CCXXXII 12, CCCLX 139, ecc. *tua ragion*: il tuo significato (prov. *razo*), come nel congedo della canzone di Dante *Voi che 'ntendendo* (*Conv.* II), qui soprattutto presente per il tema dell'*obscuritas*: «Canzone, io credo che saranno radi | color che tua ragione intendan bene, | tanto la parli faticosa e forte», cfr. *Ballata, i' voi*, 37; Cavalcanti, *Donna me prega*, 73; qui CXXVIII 113-14.

107. *di'*: rispondi, come nella canzone all'Italia «Di' lor...», CXXVIII 121. *cura*: pone rima interna alla scadenza del primo emistichio quinario, per di piú ricca, in un certo senso compensativa della prima rima irrelata del congedo-sirma; rima interna forse come sintomo dello stile scuro; cfr. XXIX, CV, CCVI.

108. *altro messaggio*: un messaggio fuori del testo, in uno stile diverso, antitetico a quello 'oscuro' della poesia. Forse ancora un'eco sapienziale nel motivo di Salomone che chiede a Dio la sapienza: «*Mitte illam* de caelis ... ut mecum sit et mecum laboret» (*Sap* VIII 10).

109. *chiara voce*: opposta alla *ragion* ... *obscura* di questo testo.

110. *altrui*: complemento oggetto; gli amici di virtú, per dirla con Dante: «Ma s'elli avvien che tu alcun mai truovi | amico di virtú, ... | poi li ti mostra...» (*Tre donne*, 96-99), gli amici di Sapienza, sul tema dell'*amicitia Dei* dei vv. 58 e 73.

111. *chi m'impose questo*: chi m'affidò questo messaggio di «isvegliare altrui», il poeta medesimo.

112. *ingannò*: con consonante scempia per gallicismo dell'antico italiano, per cui nota a LXXXIX 8. *partí*': mi allontanai dall'autore per portare il messaggio a destinazione; *partita da colui* è anche la «ballatetta» di Cavalcanti *Perch'i' no spero*, 35.

Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi
di vostro ingegno et del cortese affecto,
ebben tanto vigor nel mio conspetto
che ratto a questa penna la man porsi

per far voi certo che gli extremi morsi
di quella ch'io con tutto 'l mondo aspetto
mai non sentí', ma pur senza sospetto
infin a l'uscio del suo albergo corsi;

poi tornai indietro, perch'io vidi scripto
di sopra 'l limitar che 'l tempo anchora
non era giunto al mio viver prescritto,

bench'io non vi legessi il dí né l'ora.
Dunque s'acqueti omai 'l cor vostro afflitto,
et cerchi huom degno, quando sí l'onora.

Anche Petrarca ha avuto in vita il suo 'coccodrillo', come Montale racconta di Hemingway, che morendo due volte ebbe il tempo di leggere le sue necrologie (*Due prose veneziane, II*); all'epoca il necrologio era il 'pianto' d'un poeta. Lo strabiliante caso è raccontato vent'anni dopo in una lettera *Senile* da Venezia a Neri Morando da Forlí, *Stupor tuus*... (III 7). Vi si rammenta che essendo a Napoli qualche tempo in missione per volontà di Clemente VI (autunno 1343), si sparse in Liguria, a Venezia e in Emilia la notizia che il poeta era defunto, e che tale di non malvagio ingegno sia pure stravagante («amicus ille, tunc noster, non mali vir ingenii, sed vagi») aveva tessuto una 'lamentanza', «carmen illud flebile», che aveva convinto tutti (e a quello risponde il presente sonetto per far certo ognuno che il morto era vivo e con la penna in mano), soggiungendo con un po' di sano contrapasso che l'autore l'aveva irrevocabilmente preceduto *ad portas mortis*: «qui, ut vides, me ad ipsam quam deflevit mortem, incertum quo spatio, antecessit». Stupefacente è quindi anche questo segmento della lettera, perché, se il funereo canto è di Antonio da Ferrara che «introdusse tutte l'arti liberali a piagnere e a dolersi di cotal morte» (*I' ho già letto el pianto d'i Troiani*; Daniello), come è stato fondatamente riconosciuto fin dal Vellutello, e se la lettera è, come è, del 25 aprile 1363, non per questo Antonio Beccari da Ferrara nel 1363 era già morto. Un'altra notizia falsa? Bisognerà pensare piuttosto che la lettera *Senile* III 7 sia stata aggiornata e sottoposta a *addictiones* negli anni '70 (come ha dimostrato Emanuele Casamassima per la *Senile* IX 1 a Urbano V), e che insomma circa trent'anni dopo Petrarca guardava ancora col rovescio

del binocolo a quel fatto che aveva dato occasione a questo sonetto *Quelle pietose rime*.

Il qual sonetto nell'economia del *Canzoniere* sembra posto a temperamento dell'imponente *quaestio veritatis* che precede nel Libro (CXIX), quasi a bilanciare, non con modestia (tutti i commentatori) ma col pensiero della morte, l'apoteosi di quella. Sintomo vivace è la coincidenza tema-ritmo di quel *correre* del poeta nei due settori, «et tutto 'l tempo ch'a vedervi io corsi» (CXIX 83), «infin a l'uscio del suo albergo corsi» (v. 8), nonché il tema della vita che, comunque sia, lo scrivente reclama a se stesso «quand'altri mi terrà per morto» (CXIX 15), con arguto rovesciamento dell'intonazione 'tragica' nella 'comicità' del vissuto. Il verso iniziale per altro, «Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi...», che travalica nella sua lenta *suavitas* l'occasione e lo stile contingente, sarà rimesso in circuito nientemeno che nella grande canzone pensosa che apre la Seconda Parte del *Canzoniere*: «Quelle pietose braccia | in ch'io mi fido...» (CCLXIV 14-15), con forte memoria interna di sé con se stesso.

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD; consonanza in BC, *-etto*, *-itto*.

BIBLIOGRAFIA: Bellucci, *Rime di Maestro Antonio da Ferrara*, pp. 326-38.

1-2. *pietose*: dolenti, simili alle «lacrimose rime» e al «pietoso stile» della sestina raddoppiata CCCXXXII 40 e 49. *in ch'io m'accorsi*: nelle quali riconobbi. Il lemma in rima crea una certa implicazione con la canzone che precede, CXIX 79, sempre in rima con *corsi*, che è il vero segnale di raccordo significante. *cortese affecto*: con la possibile variante *gientile aspetto* segnalata da Frasso tra le 'sinopie' petrarchesche (pp. 48-49), con rima equivoca in tal caso col v. 6.

3. *ebben ... conspetto*: ebbero tanta forza ai miei occhi.

4. *ratto*: súbito. *a questa penna ... porsi*: misi mano alla penna; col parallelo «chi piú degna la mano a scriver porse» (XXIX 52). La calcata allitterazione dell'azione fulminea continua in *per* ad attacco della seconda quartina, fusa con la prima anche mediante *enjambement*.

5. *far voi*: farvi, con pronome oggetto enfatico di stile arcaico. *extremi morsi*: della morte, che addenta la preda come una fiera; cfr. CCCXXXI 17-18; *Tr. Mor.* I 60; *Purg.* VII 32: «dai denti morsi de la morte». Per Isidoro, *Etym.* XI II 31, la stessa parola *Morte* può venire da *mordere*, dal primo morso mortale di Adamo: «Mors dicta, quod sit amara ... sive mors a morsu hominis primi, quod vetitae arboris pomum mordens mortem incurrit»; *idem* Boccaccio nel Proemio delle *Genealogie deorum*, I 31, citando Uguccione). Segue altro *enjambement*.

6. *tutto 'l mondo*: tutti, alla francese, come in L 24. *aspetto*: rima ricca con *conspetto* e *sospetto*.

7. *pur*: tuttavia. *senza sospetto*: senza sospettare il pericolo, senza timore (cfr. nota a III 7), press'a poco corrispondente a *letus* (Castelvetro) della lettera a Giacomo da Messina dove si parla della febbre quasi mortale che gli procurò il dolore per la morte dell'amico Tommaso: «peroportuna febris affuit, qua duce, letus usque ad ipsum mortis limen accessi. Sed cum transire vellem, in foribus scriptum erat: "Noli adhuc, nondum venit hora tua". Continui gradum, et repulsus inde, mestus ad vitam redii» (*Fam.* IV 11, 2; cfr. v. 8 e la prima terzina).

8. *infin a l'uscio ... corsi*: m'avvicinai al *limen mortis*, con ricordo del Salmo CVI 18, «et appropinquaverunt usque ad portas mortis» (Castelvetro).

9. *poi tornai indietro*: cosí «et tornai indietro» a chiusura del madrigale LIV 10 come clausola interna, retrocedendo dal pericolo di quella tentazione.

10. *di sopra 'l limitar*: sul limine superiore della porta, insomma *in foribus*, con quel che segue, della citata lettera a Giacomo.

11-12. *prescritto ... ora*: il tempo stabilito «al mio viver», del quale non si conosce il giorno e l'ora della fine, secondo l'antica sentenza di Cicerone nel *De senectute* (XX 74) e di Seneca a Lucilio (XXVI 7), piú volte ricordata anche in prosa (*Fam.* VIII 3, 6; XXII 2, 12, ecc.); cfr. *Par.* XXIV 6.

13. *s'acqueti*: si dia pace.

14. *huom degno*: cioè davvero morto, degno d'una lamentanza come quella scritta da maestro Antonio.

Or vedi, Amor, che giovenetta donna
tuo regno sprezza, et del mio mal non cura,
et tra duo ta' nemici è sí secura.

Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna
si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba,
ver' me spietata, e 'ncontra te superba.

I' son pregion; ma se pietà anchor serba
l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta,
fa' di te et di me, signor, vendetta.

Quarto e ultimo madrigale (LII, LIV, CVI) inserito, come farebbe un autore moderno sensibile alla struttura d'un libro non scritto ma raccolto, per interrompere la tensione accumulata. Di fatto il testo entra tardissimo nel Libro, è una sostituzione del 1373-74, allorquando Petrarca, magnifico organizzatore dei *Fragmenta*, interviene nella 'vulgata' (Vat. lat. 3195) e su rasura della ballata *Donna mi vene spesso ne la mente*, precedentemente trascritta *in ordine* da Giovanni Malpaghini, di suo pugno ricopia, adattando la vecchia *D-* iniziale in *O-*, questo madrigale *Or vedi, Amor*; ammissione comunque già meditata un po' prima, perché il testo, tardivo, ma di per sé non tardo (Wilkins propone a giusto titolo il lasso di tempo 1343-45, *The Making*, pp. 175-80), è introdotto per la prima volta nella 'forma' Malatesta (1371-73), insieme al blocco delle nuove ammissioni CCXXXIX-CCXLIII, collocato tra i sonetti CCXLII e CCXLIII. La ballata rifiutata *Donna mi vene* (la prima dispersa raccolta dal Solerti), monostrofica, con rime al mezzo d'intonazione arcaica, è di mole equivalente: dieci versi endecasillabi e settenari, $Xy(y_7)X$, $ABAB(b_7)CcX$, e svolgeva indubbiamente lo stesso ufficio d'interruzione a livello melodico-tonale nella strumentazione del *Canzoniere*. Perché disfarsene? Si dice concordemente che la ballata, dove l'autore ammette di sospirare «a doppio» per due donne, sia stata bocciata per esaltare l'unicità di Laura: ma è molto dubbio che altra donna abbia mai fatto ingresso nella compagine del Libro; è probabile invece che le due donne che struggono e infiammano l'amante con forza pari e senza troppa distinzione siano ancora una proiezione in formato ridotto e in chiave antitragica delle due sublimi donne della canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole* (CXIX), richiamando per di piú il *conflictus* metaforico delle due donne emblematiche dantesche «Bellezza e Virtú», che convivono con movenze similari nel sonetto che appunto comincia: «Due donne in cima de la mente mia | *venute sono* a ragionar d'amore: | *l'una* ha in sé cortesia e valore, | ... | *l'altra* ha bellezza...» Evitando ogni ambiguità della sentenza e abolendo ogni legame con i testi circostanti (ad esempio il segmento «questa lo strugge» di *Donna mi vene* ridondava sia su «Amor mi strugge» CXXIV 5,

sia sul «pensier che mi strugge», CXXV 1, cosí come l'amorosa *fiamma* sulle *fiamme* di CXXII 4, ecc.), Petrarca dirada il tessuto di questa sezione con un deciso omaggio a Dante 'petroso', dalla canzone-sestina *Amor, tu vedi ben che questa donna* alla canzone *Cosí nel mio parlar* evocate negli estremi; rifacendosi alle scelte stilistiche dei primi testi del *Canzoniere*, ricostruisce per altro la consecuzione madrigale piú sonetto d'anniversario del gruppo CVI-CVII: invarianti stilistiche ricorrenti che sottilmente accompagnano l'invariabilità dell'amore nel novero del tempo che passa.

Il testo della ballata, primitivamente sottostante al madrigale nelle prime redazioni del *Canzoniere*, è il seguente, secondo la lezione del codice Laurenziano XLI 17, dove è collocato dopo CXXII:

Donna mi vene spesso ne la mente;
altra donna v'è sempre:
ond'io temo si stempre il core ardente.

Quella 'l notrica in amorosa fiamma
con un dolce martir pien de disire;
questa lo strug[g]le oltra misura e 'nfiamma,
tanto ch'a doppio è forza che sospire.
Né val perch'io m'adire et armi il core,
ch'i' non so come Amore,
di che forte mi sdegno, tel consente.
[*gliel consente* il testo-base del Casanatense, Chigiano L V 175, per *lel*]

Madrigale formato da tre terzetti asimmetricamente concatenati, di schema ABB ACC CDD. In questa novità, i due terzetti estremi possono ricordare l'assetto della ballata monostrofica di Dante *Perché ti vedi giovinetta e bella* (nota ai vv. 1-2), di schema YXX; ABAB, BXX.

BIBLIOGRAFIA: Dolla, *Madrigali*, pp. 85-88; Id., *Ciclo dei Madrigali*, pp. 59-76; Capovilla, *Madrigali*, in *Studi*, pp. 47-90; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 81-83; Paolino, *Nota sui madrigali*, pp. 307-23.

1-2. *Or vedi, Amor, che ... non cura*: il *che* è di solito interpretato come pronome, «Quanto ... ovvero qual giovanetta» (Leopardi, Carducci, Chiòrboli); ma il forte ricordo dell'*incipit* della canzone-sestina di Dante lascia pensare che il *che* sia congiunzione dichiarativa, come nel modello, con *giovenetta donna* non attualizzato: «Amor, tu vedi ben che questa *donna* | la tua vertú *non cura* in alcun tempo» (Carducci). A questo ricordo va associato, sempre dantescamente, l'*incipit* della ballatetta «Perché ti *vedi giovinetta* e bella», nonché un segmento della canzone petrosa *Cosí nel mio parlar*, 18: «Cotanto *del mio mal* par che si prezzi», dove *prezzi* è evocato al negativo in posizione dislocata, «tuo regno sprezza, et *del mio mal* non cura». Per l'oscillazione sinonimica *sprezza ... non cura* si veda la sestina *Là ver' l'aurora*: «non curò già mai ... né forza d'Amor prezza», CCXXXIX 12, 39. La *giovenetta*, che qui dall'interno del verso crea anticipo fonico del distico baciato finale DD (*saetta, vendetta*), chiama in parallelo «la bella giovenetta, ch'ora è donna» della canzone CXXVII 22.

3. *ta'*: tali, in forma ridotta; i due *nemici* sono Amore e il poeta-amante; cfr. «questa bella d'Amor nemica, et mia», CLXIX 8. *secura*: rima ricca con *cura*, per cui nota a CXIX 107; cfr. nota a III 7 per il vocalismo atono latineggiante.

4. *Tu se' armato*: segmento che si oppone a *I' son pregion* all'inizio dell'ulti-

mo terzetto, oltre che all'immagine della giovenetta forte e *secura*, contuttoché inerme. Tema di Amore armato contro l'amante *inermis* comune al sonetto III. *in treccie*: senza alcuna maglia protettiva se non i nodi dei capelli. *'n gonna*: la definizione trimembre della donna disarmata (*in treccie e 'n gonna ... et scalza*) è fratturata mediante *enjambement* e iperbato.

5. *si siede*: sta, cfr. C 5, ecc. *et scalza*: probabile tessera cavalcantiana, nell'atmosfera di ambigua 'pastorella' congrua al madrigale (cfr. LII), «e scalza, di rugiada era bagnata» (*In un boschetto*, 6). *in mezzo i fiori et l'erba*: altro tocco del 'genere' madrigale è l'erba (LIV 4, CVI 6), ma qui in associazione da sestina dantesca («Perché li copre di fioretti e d'erba», *Al poco giorno*, 12), cfr. CXXV 61, CXLV 1, CCLXXX 10, soprattutto CCCXXIII 61: «Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba», dove in soluzione 'tragica' è ricordato tutto il contesto.

6. *ver'*: verso. *e 'ncontra te superba*: autocitazione nella canzone 'in morte' *Standomi un giorno*, sempre in struttura binaria del verso, «humile in sé, ma 'ncontra Amor superba» (CCCXXIII 64), in circuito con *per entro i fiori et l'erba* e con *gonna*, vv. 61 e 65. L'atteggiamento della donna è quello descritto da Dante nella canzone *Amor, da che convien*, 71-74: «E questa sbandeggiata di tua corte, | signor, non cura colpo di tuo strale: | fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale | ch'ogni saetta lí spunta suo corso...».

7. *I' son pregion*: sono prigioniero, e quindi incapace di colpire. Analogo primo emistichio quinario in CXXXIV 5, «Tal m'à in pregion...». *pietà*: complemento oggetto anticipato, cosí come ritardato è l'altro oggetto, *saetta*. Mediante *adnominatio*, *pietà-spietata*, sono fusi i due terzetti.

8-9. *qualchuna saetta ... vendetta*: citazione del distico baciato finale di *Cosí nel mio parlar* (Scarano, *Fonti*, p. 271): «e dàlle per lo cor d'*una saetta*: | ché bell'onor s'acquista in *far vendetta*», con eco fonica di *cor-onor* dantesco in *signor*.

Dicesette anni à già rivolto il cielo
poi che 'mprima arsi, et già mai non mi spensi;
ma quando aven ch'al mio stato ripensi,
sento nel mezzo de le fiamme un gielo.

Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo
anzi che 'l vezzo, et per lentar i sensi
gli umani affecti non son meno intensi:
ciò ne fa l'ombra ria del grave velo.

Oïmè lasso, e quando fia quel giorno
che, mirando il fuggir degli anni miei,
esca del foco, et di sí lunghe pene?

Vedrò mai il dí che pur quant'io vorrei
quel'aria dolce del bel viso adorno
piaccia a quest'occhi, et quanto si convene?

Anniversario del 6 aprile 1344, posto vicino e quasi a confronto col sonetto della sedicesima ricorrenza: «Rimansi a dietro il sestodecimo anno | de' miei sospiri...» (CXVIII). Là il tempo è abolito nell'equilibrio delle discordanze, qui la *fuga temporis* è protagonista, ha una voce angosciosa («un gielo ... l'ombra ria del grave velo...») e il tempo fisico irrompe in primo piano fin dall'enunciato iniziale: «Dicesette anni...», che ribalta rispetto a CXVIII anche la posizione della cifra temporale entro il verso. Gli *impossibilia* variamente sottostanti ai testi di anniversario, e variamente adibiti a congelare il fuggire degli anni nelle figure prevalenti dell'opposizione di contrari (CXVIII) e dell'*oxymoron* («e 'n rena fondo, et scrivo in vento», ecc., CCXII, ventesimo anniversario), hanno qui una rappresentazione non mai sperimentata, aperta a un destino 'romantico', lancinante, nelle due frasi interrogative sovrapposte nelle due terzine, sospese sul nulla: «e quando fia quel giorno...?», «Vedrò mai il dí...?» (vv. 9 e 12), che nella loro invariante di domande senza risposta rimandano il movimento passato-presente-futuro a un tempo immaginato, potentemente contrapposto a quello reale delle quartine; tempo impossibile modulato sull'eco d'una sublime movenza virgiliana, similmente binaria: «*en erit umquam* | *ille dies*, mihi cum liceat tua dicere facta? | *en erit* ut liceat totum mihi ferre per orbem ... tua carmina...?» (*Ecl.* VIII 7-10). Un tempo che non verrà e che nega, molto oltre la congiunzione tra l'Io che scrive e l'Assente (come in «che farrei dunque gli occhi suoi guardando?», sempre in clausola finale, CXIII 14), anche la sublimazione dell'amore nel macero degli anni che passano («e quando fia quel giorno | che ... | esca del fo-

co...?») nonché lo stesso equilibrio o *mezura* nella gestione del passato («pur quant'io vorrei | ... et quanto si convene», ultima terzina). In altri connotati formali il sonetto si allinea agli altri del 'genere' anniversario, con la ricorrenza delle parole tematiche *giorno* in punta di verso e *anni* all'interno (vv. 9, 1 e 10, cfr. introduzione a LXII, LXXIX, CVII). Anche il cromatismo selezionato delle parole in rima (tonica sempre *-é-* nelle sedi AB e DE, cfr. introduzione a CXVIII), esteso desultoriamente all'interno dai forti richiami di *aven* con *convene* (vv. 3 e 14), di *mezzo* con *vezzo* (vv. 4 e 6), di *Vero* con *velo* (vv. 5 e 8), con un ultimo gioco paronomastico fonico-logico, ripercosso da *Vedrò* in semiatona (v. 12), riporta alle figure timbriche primarie dell'ossessionante malessere degli anniversari.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 24-25.

1. *Dicesette*: forma con riduzione protonica di *Diece-* e con conservazione della *e* finale del latino *decem*. *à già rivolto il cielo*: volgendo gli anni insieme al giro del sole; cfr. «né per volger di ciel né di pianeta» (nota a L 28), «se rivolgendo poi molt'anni il cielo» (CXLII 28). Una sottile implicazione con l'ultimo verso del sonetto del sedicesimo anniversario, *rivolte* (CXVIII 14), *rivolto*; come in CXVIII i due primi versi sono segnati da *enjambement*.

2. *poi che ... arsi*: da quando mi accesi (d'amore) per la prima volta; cfr. LXXIII 57, CLXXXVIII 4, CCVII 54, ecc. Il verbo *ardere*, come perfetto e come participio passato, sigla molti testi di anniversario o di pseudoanniversario, insomma celebrativi di amore nel tempo; cfr. CCXCVIII 3 («et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi»), CCCXX 10 e 13, CXXVII 83-84, CCLXXI 10; si veda anche l'anniversario negativo del sonetto 'in morte' CCCLXIV 1-2: «Tennemi Amor anni ventuno ardendo, | lieto nel foco, et nel duol pien di speme». *già mai*: avverbio del tempo negato che si oppone a *già* del tempo che passa (v. 1).

3. *aven*: capita. Il verbo echeggia, alla scadenza del primo emistichio quinario, la rima *-ensi* (B), in tessitura fonica marcata anche da *sento* e da *meno* (vv. 4 e 7). *ripensi*: rima ricca con *spensi*.

4. *fiamme ... gelo*: l'*oxymoron* tipico dell'amante, qui reso vibrante dal «fuggir degli anni» e col ricordo dell'*Epithalamium Beate Virginis Marie* di Giovanni di Garlandia, III 195-96: «Alsit et arsit homo [cfr. nota a CCCXXXV 7]: celestibus alsit et arsit | terrenis; *medio frigus in igne fuit*»; cfr. nota a CCXCVIII 3.

5. *'l proverbio*: quello che anche ora dice che il lupo perde il pelo ma non il vizio, o, come ricordano Benavides e Castelvetro citando Svetonio (*Vespasianus* XVI): «Vulpem pilum mutare, non mores», e anche «Lupus pilum mutat non mentem»; Svetonio è anche la fonte dei *Rerum memorandarum*, II 73; cfr. nota a CV 31. *altri*: taluno. *cangia il pelo*: il proverbio è incarnato altrove in somma accezione, «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo» (CXCV 1), «et vo, sol in pensar, cangiando il pelo» (CCCXIX 12), «ché vo cangiando 'l pelo, | né cangiar posso l'ostinata voglia» (nota a CCCLX 41).

6. *anzi che 'l vezzo*: piuttosto che il vizio, con *vezzo* in soluzione etimologica (VITIUM). Il lemma pone rima interna con *mezzo* del v. 4, alla clausola interna del primo emistichio quinario, dando forte fusione tra le quartine. *per lentar i sensi*: per quanto i sensi, col tempo, s'allentino, perdano tensione. La stessa formula concessiva con lo stesso verbo (neutro per medio) in XC 14: «piagha *per allentar* d'arco non sana», sempre in circostanze foniche marcate. Soluzione sintattica adottata da Leopardi: «che *per andar* di tempo, | *per variar* d'affetti e di pensieri...» (*Le ricordanze*, 79-80); cfr. XXIII 26.

7. *meno intensi*: clausola in fin di verso che rinvia internamente al sonetto *Se mai foco*, XLVIII 8, «*men* per molto voler le voglie *intense*», con lo stesso sintagma divaricato.

8. *ciò*: l'intensità delle passioni (il *vezzo*) che non cambia col tempo (col *pelo*). *ne fa*: «ci cagiona» (Leopardi). *grave velo*: il corpo con la sua pesantezza, che fa ombra, tristemente offusca (*l'ombra ria*) la vista dell'anima; cfr. «Se mortal velo il mio veder appanna...», LXX 35, LXXVII 11, CCCXIII 12, CCCXXXI 56. La clausola allitterante *grave velo* sigilla la sentenza della quartina, che comincia appunto con «*Vero* è 'l proverbio...», in rapporto paronomastico equivoco di *Vero* e *velo* (eco interna in *vezzo*). Simile messaggio in *Secr.* III (p. 154): «Tu prius mores atque habitum vitamque mutaveris quam animum mutasse persuades».

9. *lasso*: infelice, a rincaro di *Oïmè*. *e*: congiunzione enfatica della frase interrogativa, come si trova in Jacopone, specie dopo l'apostrofe e prima del pronome o avverbio interrogativo, «O croce, e che farai?» (*Donna de paradiso*, 52), «O Deo, ed o' me lasse...» (*Or chi averia*, 23), ecc. Tratto sintattico di *pathos* arcaico e solenne che introduce la prima domanda del tempo che non verrà della prima terzina. *fia*: sarà.

10. *mirando*: vedendo. In parallelo: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni | ch'ànno fuggendo i miei penseri sparsi» (CCXCVIII 1-2; *Tr. Tem.* 67). *anni*: voce che riprende il primo verso (clausola al primo emistichio quinario), interna ai testi di anniversario, parola-rima della sestina *Giovene donna*, celebrativa della settima ricorrenza del primo giorno (XXX, cfr. introduzione a CVII; CCCLXIV 1, 4, 9).

11. *foco ... pene*: verso a struttura binaria che rinvia internamente al sonetto del decimo anniversario *post mortem*: «lieto nel foco, et nel duol pien di speme» (CCCLXIV 2), con *foco* sempre alla clausola del primo emistichio quinario e rima a distanza.

12. *Vedrò*: verbo che funzionalmente echeggia il *Vero* e il *velo* agli estremi della seconda quartina, come indizio di soluzione impossibile senza risposta. *pur*: soltanto.

13. *quel'*: probabile riduzione protonica per *quell(a)*. *aria ... del bel viso*: allo stesso modo «l'aria del bel viso» (cfr. nota a CXLIX 3) e «l'aria del bel volto» (CCC 3), dove *aria* ha il valore di riflesso esteriore dei tratti interiori, come avrà poi nel linguaggio figurativo tecnico vasariano e poi longhiano. Il *bel viso adorno* anche in LXXXV 7 e CCLI 10.

14. *quanto si convene*: cioè secondo la norma della *mezura*, desiderata («pur quant'io vorrei») e inapplicabile. A chiusura del circolo, *convene* ripercuote *aven* del v. 3 in rima ricca derivativa (clausola al quinario).

CXXIII

Quel vago impallidir che 'l dolce riso
d'un'amorosa nebbia ricoperse,
con tanta maiestade al cor s'offerse
che li si fece incontr' a mezzo 'l viso.

Conobbi allor sí come in paradiso
vede l'un l'altro, in tal guisa s'aperse
quel pietoso penser ch'altri non scerse:
ma vidil'io, ch'altrove non m'affiso.

Ogni angelica vista, ogni atto humile
che già mai in donna ov'amor fosse apparve,
fôra uno sdegno a lato a quel ch'i' dico.

Chinava a terra il bel guardo gentile,
et tacendo dicea, come a me parve:
Chi m'allontana il mio fedele amico?

Sonetto che sembra registrare il momento d'un distacco, frammento d'un racconto che può ripetersi in qualsiasi punto del *Canzoniere* con la solita ambiguità. La separazione degli amanti non è indicata da nessuna circostanza di luogo o di tempo, ma solo significata dal verbo conclusivo del sonetto *allontana*, posto dentro una frase interrogativa in clausola finale, «Chi m'allontana il mio fedele amico?», che sospende tutto l'avvenimento e lo consegna, quasi in risposta alle interrogazioni del sonetto che precede (CXXII), al tempo psichico dell'unico spettatore che scrive. Il quale vede (il verbo *vedere* in vasta gamma è direttivo, *vede ... vidil'io ... vista*), o estrae dalla memoria in un sistema di compensi, quel «vago impallidir» dell'amata che provoca in sé un'emozione uguale con comunicazione perfetta senza parole, paragonabile alla beatitudine del paradiso dove le anime si leggono e si vedono tra loro senza linguaggio. L'immaginazione beatificante, veicolata da parole come *maiestade*, *paradiso*, *angelica* nonché dalla rigenerazione di alcuni stilemi sacri nel quadro della ricorrente astrazione 'contemplativa' del poeta-amante («altrove non m'affiso», v. 8), induce nelle terzine una qualche tonalità stilnovistica, come all'inizio: «Ogni angelica vista, ogni atto humile...», sincronizzata sul sonetto dantesco *Ne li occhi porta*, che dà nella stessa posizione «Ogne dolcezza, ogne pensero umile...» Ma l'attacco della seconda terzina, «*Chinava* a terra il bel guardo gentile...», con l'imperfetto in posizione forte e potentemente privo di soggetto, attuale o estraibile da altro luogo del testo, dà la misura dell'innovativa forza di scorcio petrarchesca, che anche a livello grammaticale fa dell'amata un soggetto sempre presente e sempre assente, qui

in uno scontro tra beatitudine come sintomo soggettivo («come a me parve») e bellezza come sintomo di verità («il bel guardo gentile»).

Come supposto sonetto di commiato, Carducci pensa al 1343, partendo il poeta per l'Italia; Wilkins al primo periodo valchiusano 1337-41, partito da Avignone, con tutto il gruppo da qui a CXXVI.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE; assonanza in AD, *-iso*, *-ico*.

1. *Quel vago*: *incipit* similare 'in morte', «Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo...» (CCCXXX). Piú che «amoroso, leggiadro» (Gesualdo, e tutti i commentatori in genere) l'aggettivo *vago* sta qui per 'fuggevole' (LXII 13, LXXI 35, note a XXIII 141, CCCLIII 1), indicando un pallore non percepibile a tutti ma solo all'occhio d'un osservatore speciale in un momento di grazia. *dolce riso*: clausola intensamente dantesca, dalla canzone *Amor che ne la mente*, 57 (*Conv.* III), con tutta l'emozione e tutte le rime, *Paradiso*, *riso*, *viso* e (*mirar*) *fiso*, a *Par.* XXX 26, «cosí lo rimembrar del dolce riso». Nella canzone del *Convivio* il *riso* interpreta *bocca* (*Conv.* III VIII 8 sgg., *Inf.* V 133) e qui l'atteggiamento sorridente del viso, il bel sereno del volto, appena velato da quella *nebbia* che nasconde il pensiero e la pulsione; cfr. XVII 5, XLII 1, CLIX 14, CCXLV 5, nota a CCCXLVIII 4.

2. *un'amorosa nebbia*: una nebbia parente del *velamen* (d'incomprensione) interposto tra gli amanti (cfr. nota a CXIX 20), qui fugacemente squarciata dalla stessa *maiestade* di madonna. Una *nubes* simile quella che, in termini meno simbolici, vela la faccia triste di Febo-Sole in CXV 13: «A lui la faccia ... | un nuviletto intorno ricoverse», dove la forma ipocoristica di *nuviletto* corrisponde alla forma affettiva di *amorosa nebbia*; cfr. CCXXXI 7.

3. *maiestade*: riferisce Bernardino Daniello, su eventuali autografi perduti, che Petrarca aveva scritto prima le lezioni «Con tanta humanitate *vel* Con tanto dolce affetto», da leggersi forse in ordine di successione invertito. Il lemma *maiestade*, che invade il terzo verso, sta con il concetto di «spirto celeste» (XC 12) di questa donna particolare, anticipa la nozione di *paradiso* della seconda quartina e lascia sottilmente passare il messaggio della *nubes* come contrassegno di divinità; cfr. *2 Mac* II 8: «et tunc Dominus ostendit haec, et apparebit maiestas Domini, et nubes erit sicut ut Moysi manifestabatur...», con riferimento al colloquio *facie ad faciem* di Dio con Mosè «sicut solet loqui homo ad amicum suum» nell'*Exodus* (XXXIII 5-11). *al cor*: al mio cuore.

4. *che li si fece ... viso*: che il mio cuore si fece incontro a quel pallore manifestandosi con altrettanto pallore in mezzo al mio viso. Il pronome dativo *li* si riferisce a *impallidir* e *che* è correlato a *tanta*. La corrispondenza dei due pallori motiva il linguaggio senza parole della seconda quartina, «Conobbi allor...».

5. *Conobbi allor*: ancora un rintocco sacro nella somma di questo conoscere («Et nos credidimus et *cognovimus*, quia tu es Christus Filius Dei», *Io* VI 70) con il tema sempre di Giovanni «mundus eum non cognovit» applicato alla donna del Libro (note a CCCXXXVIII 12 e 13, CCCXXXIX 1; Chessa); cfr. *Par.* III 88-89, «Chiaro mi fu allor come ogne dove | in cielo è paradiso...» (Trovato), qui con riferimento alla perfezione d'un muto linguaggio di gesti impercettibili e perfettamente leggibili tra 'beati'; il meccanismo di questo colloquio, a metà tra soggettività e oggettività, è rivelato in sede finale: «et tacendo dicea, come a me parve», v. 13.

6. *vede*: verbo tematico in posizione forte all'inizio del verso dopo *enjambement*, «in paradiso | vede l'un l'altro». *s'aperse*: «si manifestò» (Leopardi), si rese visibile attraverso quella *nebbia* simbolica. Rima ricca con *ricoperse*.

7. *quel pietoso penser*: formula allitterante che ricalca quella iniziale «Quel vago impallidir» in rapporto di causa-effetto in collocazione rovesciata; anche qui il sintagma isola il settenario dell'endecasillabo *a maiore*. *ch'altri non scerse*: quel pensiero che nessun altro scorse; il verbo *scernere* come variante del tematico *vedere* (vv. 6, 8), con il seguente *m'affiso* in crescendo d'intensità.

8. *ma vidil'io*: ma quello che altri non vide, io lo vidi. Richiamo interno, stilistico e tematico, a «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe: | *conobbil'io*, ch'a pianger qui rimasi» (CCCXXXVIII 12-13, cfr. nota al v. 5). *altrove non m'affiso*: non guardo altrove, non fermo lo sguardo in altro oggetto (tema di CXVI 5-7). Formula che rimanda internamente a «altrove non respira» di CIX 14, dove sempre l'*altrove* è un non-paradiso.

9. *Ogni angelica vista, ogni ... humile*: movenza dantesca (De Robertis), poi di Leopardi, *Le ricordanze*: «Ogni giorno sereno, ogni fiorita | piaggia...»). Ancora 'dantesco' è l'artificio del collegamento dissimulato tra quartine e terzine, *vidil'io ... vista* (vv. 8-9), paragonabile alla fusione di *Tanto gentile*: «a miracol mostrare. | Mostrasi sí piacente...» La parvenza (*vista*) *angelica* sta nel campo sematico di *maiestade* e di *paradiso*; cfr. CCL 2, CCLXX 84, CCLXXVI 1. *atto humile*: l'atteggiamento dolce, benevolo, soave, della donna del Libro, cfr. CV 7, CVIII 7.

10. *che ... apparve*: atto dolce che giammai sia apparso in donna innamorata.

11. *fôra uno sdegno ... dico*: sarebbe un atto sdegnoso se messo vicino, a confronto [*a lato*], con quell'atto dolce del quale io parlo. Soluzione iperbolica paragonabile a quella di Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*, 7-8: «cotanto d'umiltà donna mi pare, | ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira» (Daniello), con la stessa opposizione di *ira* o *sdegno* al concetto di *humilitas*.

12. *bel guardo gentile*: lo stesso «soave sguardo» delle rime 'in vita' (CLXV 9) e 'in morte' (CCLXVII 1).

13. *tacendo dicea*: è il messaggio piú esplicito di questo silenzioso colloquio sospeso tra oggettività e soggettività (cfr. «e 'l viso di pietosi color' farsi, | non so se vero o falso, mi parea», XC 5-6); analogamente: «Taciti sfavillando ... | dicean...» (CCCXXX 9-10, cfr. LXXI 6, CV 61, CCXV 11); Ovidio. *Ars am.* I 574: «saepe tacens vocem verbaque vultus habet» (Vellutello). *parve*: in rima derivativa con *apparve*.

14. *il mio fedele*: come in *Purg.* XXXI 133-34: «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi | ... al tuo fedele» (Castelvetro); ma la parola *amico* riporta circolarmente al tema dell'*amicitia Dei* che premia la fedeltà di Mosè nel passo citato del *Liber Exodus* (cfr. nota a v. 3; CXIX 58).

Amor, Fortuna et la mia mente, schiva
di quel che vede e nel passato volta,
m'affligon sí ch'io porto alcuna volta
invidia a quei che son su l'altra riva.

Amor mi strugge 'l cor, Fortuna il priva
d'ogni conforto, onde la mente stolta
s'adira et piange: et cosí in pena molta
sempre conven che combattendo viva.

Né spero i dolci dí tornino indietro,
ma pur di male in peggio quel ch'avanza;
et di mio corso ò già passato 'l mezzo.

Lasso, non di diamante, ma d'un vetro
veggio di man cadermi ogni speranza,
et tutti miei pensier' romper nel mezzo.

La collocazione del sonetto dopo *Quel vago impallidir*, dove la parola-tema *allontana* sigla la separazione degli amanti (CXXIII 14), fa pensare che questo sia presentato nella raccolta come sonetto di allontanamento (Carducci), quindi introduttivo alle grandi canzoni di lontananza che seguono, *In quella parte dove Amor mi sprona* (CXXVII) e *Di pensier in pensier* (CXXIX). La stessa Fortuna contestualmente nemica (vv. 1 e 5-6), o «empia» come nel sonetto del sedicesimo anniversario (CXVIII 7), può preludere alla «dispietata mia ventura | ... | noiosa, inexorabile et superba» che con impareggiabile crescendo dilunga l'amante da ogni conforto e da ogni suo bene nei testi successivi (CXXVII 15-17). Cosí la nostalgia del passato dei primi due versi si stende funerea fin dalla prima quartina, «porto ... | invidia a quei che son su l'altra riva», con una memoria fatta pesante per privazione di speranza: i «dolci dí» non ritorneranno e nessuno farà retrocedere l'ombra del sole (*Is* XXXVIII 8). Il tema del tempo e della speranza infranta come vetro è portato dalle mirabili terzine, che nel loro «vario stile» reggono da sole la chiusura della sezione CXX-CXXIV e si aprono alla varietà stilistica delle cinque canzoni seguenti nel Libro. Le terzine sono introdotte in doppio movimento da un verso liquido-dolce-melodico «Né spero i dolci dí tornino indietro», sommato a un verso a scansione forte, ellittico e rotto da ben due zeugmi, «ma pur di male in peggio quel ch'avanza» (v. 10), che nella sua funzionale balbuzie davanti alla visione del futuro non è meno petrarchesco, sia in sé sia nella geniale congiunzione dei due versi; dove è di necessità sintattica che il verbo *spero* positivo del v. 9 precipiti e sprofondi in uno *spero* negativo e as-

sente al v. 11, restando del tutto celato il verbo che significhi l'andare o il rotolare «di male in peggio». Insomma il *male* e il *peggio* è una fatalità condizionata anche grammaticalmente dai bei dí che non tornano indietro.

Dicendosi al v. 11 «et di mio corso ò già passato 'l mezzo», ed essendo il mezzo del cammino della vita tradizionalmente calcolato, da Aristotele a Dante (*Conv.* IV XXIII 9-10), sul trentacinquesimo anno d'età, si potrà con prudenza pensare che il *già* indichi trentacinque anni piú qualcosa, in quel lasso di tempo 1337-41 proposto da Wilkins; o forse meglio alludere a quel *mezzo* polisemico del sonetto a Sennuccio *Qui dove mezzo son*, che porterebbe intorno al 1342-43 (cfr. nota a CXIII 1).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, sullo stesso schema del precedente CXXIII.

1. *Amor, Fortuna ... mente*: elencazione trimembre degli avversari, come in CCLXXIV 2-3: «Amor, Fortuna et Morte | mi fanno guerra...». *schiva*: che rifugge da, che non vuol vedere quel che vede, secondo il tema di CXVI 5-7, che è pure un sonetto di lontananza: «et ò sí avezza | la mente a contemplar sola costei, | ch'altro non vede...» Per il lemma *schiva*, qui seguito da *enjambement*, cfr. CXVII 3.

2. *nel passato volta*: tema della memoria senza speranza, perché il passato non torna, con accenti affini a quelli definitivi 'in morte', «che pur dietro guardi | nel tempo, che tornar non pote omai?» (CCLXXIII 1-2).

3. *porto alcuna volta*: ho talvolta. Rima equivoca in soluzione *enjambante* e in tessuto allitterante, *schiva*, *vede*, *invidia*, *riva*, ecc.; la stessa equivocità nella seconda terzina di LXVIII.

4. *invidia*: la stessa nei *loci paralleli* «i' porto invidia ad ogni extrema sorte» (CCXCVIII 10), «Quanta invidia io ti porto, avara terra...» (CCC 1). *quei ... su l'altra riva*: i morti; cfr. *Inf.* III 86: «i' vegno per menarvi a l'altra riva» (Castelvetro); *Aen.* VI 314.

5. *mi strugge 'l cor*: mi consuma l'anima. Verbo implicato con l'*incipit* della canzone che segue CXXV 1; cfr. nota a LXXIX 11, introduzione a CXXI; Dante, *Li occhi dolenti*, 58: «mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo» (*Vita Nuova* XXXI). *priva*: rima ricca con *riva*. Altro *enjambement* «il priva | d'ogni conforto», seguito dall'interruzione sintattica dei vv. 6-7.

6. *la mente*: il terzo elemento dell'affliggente trinità del v. 1, *stolta* perché non capisce e non si adatta alla necessità del presente, *volta* com'è a guardare nel tempo passato.

7. *s'adira*: «s'attrista» (Gesualdo); cosí nella ballata rifiutata *Donna mi vene*, vicina a questo sonetto nelle prime 'forme' del *Canzoniere*: «Né val perch'io m'adire - et armi il core» (v. 8; cfr. introduzione a CXXI).

8. *conven ... viva*: è necessario che io viva; cfr. nota a LXVI 3, ecc. *combattendo*: in guerra contro Amore, Fortuna e la «mente stolta».

9. *Né spero*: e non spero che... Il verbo *spero* esplicito positivo (*in bonam partem*) si oppone a *spero* implicito negativo (*in malam partem*) del verso che segue. *tornino indietro*: ritornino. Per il tema dei bei giorni irrevocabili cfr. CCLXXIII 1-2, e qui nota a v. 2; in parallelo: «Misera, che devrebbe esser accorta | ... che 'l tempo | non è chi 'ndietro volga, o chi l'affreni» (LXXXVI 9-11).

10. *ma pur ... avanza*: ma mi aspetto soltanto (*pur*) che quello che resta del vivere vada di male in peggio. Il verso contiene un doppio zeugma complicato semanticamente; il primo è quello che concerne il verbo *spero*, che qui varia di significato in assenza (*sperare* nel significato latino di 'prevedere'), con *repetitio* e

scarto semantico (*antanaclasis*); il secondo è quello che riguarda il verbo assente che ha per soggetto *quel ch'avanza*, solo impropriamente, per contenuto e per persona, estraibile da *tornino* del v. 9 (*di male in peggio*); cfr. Virgilio, *Georg.* I 199-200: «Sic omnia fatis | in peius ruere ac retro sublapsa referri» (Salvini presso Carducci).

11. *il mio corso*: il corso o cammino della vita; cfr. CCXIV 32. *'l mezzo*: sul modello di *Is* XXXVIII 10, «In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi; quaesivi residuum annorum meorum»; *Inf.* I 1.

12-13. *Lasso*: oimè, con fonetismo che echeggia funzionalmente in semiatona *passato* del v. 11, cfr. nota a CXIX 22-23. *non di diamante ... speranza*: non «salda» come il diamante [cfr. CVIII 6, nota a LI 9-10] ma fragile come il vetro ogni mia speranza vedo cadermi di mano e spezzarsi. Probabile variazione su un tema di Cino da Pistoia nel *planctus* per la morte di Selvaggia, *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, 22-26: «oïmè, la speranza | ch'ogn'altra mi facea vedere a dietro | e lieve mi rendea d'amor lo peso, | spezzat'hai come vetro, | Morte...» Allitterazione a cavallo di due versi consecutivi *vetro* | *veggio*, con una tipica allacciatura fonica petrarchesca. *cadermi ogni speranza*: rinvio interno con *variatio* a «cadrà quella speranza | che ne fe' vaneggiar sí lungamente» di XXXII 9-10.

14. *tutti miei pensier'*: quell'insieme di tensioni e aspirazioni che stanno all'insegna della *speranza*; su questa mossa finale si apre l'*incipit* della canzone che segue, «Se 'l pensier che mi strugge...» (CXXV). *romper nel mezzo*: rompersi, infrangersi, andare a pezzi, con verbo neutro per medio. Altra rima equivoca di *mezzo*, a bilanciare quella di *volta* nelle quartine; rime equivoche ricorrenti nel *Canzoniere* come sintomo di ciclicità, chiusura, smarrimento e oppressione, per cui cfr. XVIII, XXXVI, LXXXVI, introduzione a XCIV, ecc. Il sintagma finale *nel mezzo* dà implicazione con *a mezzo* del sonetto che precede (CXXIII 4) e con *nel mezzo* del sonetto del diciassettesimo anniversario (CXXII 4).

Se 'l pensier che mi strugge,
com'è pungente et saldo,
cosí vestisse d'un color conforme,
forse tal m'arde et fugge,
ch'avria parte del caldo,
et desteriasi Amor là dov'or dorme;
men solitarie l'orme
fôran de' miei pie' lassi
per campagne et per colli,
men gli occhi ad ognor molli,
ardendo lei che come un ghiaccio stassi,
et non lascia in me dramma
che non sia foco et fiamma.

Però ch'Amor mi sforza
et di saver mi spoglia,
parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude:
ma non sempre a la scorza
ramo, né in fior, né 'n foglia
mostra di for sua natural vertude.
Miri ciò che 'l cor chiude
Amor et que' begli occhi,
ove si siede a l'ombra.
Se 'l dolor che si sgombra
aven che 'n pianto o in lamentar trabocchi,
l'un a me nòce et l'altro
altrui, ch'io non lo scaltro.

Dolci rime leggiadre
che nel primiero assalto
d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme,
chi verrà mai che squadre
questo mio cor di smalto
ch'almen com'io solea possa sfogarme?
Ch'aver dentro a lui parme
un che madonna sempre
depinge et de lei parla:

a voler poi ritrarla
per me non basto, et par ch'io me ne stempre.
Lasso, cosí m'è scorso
lo mio dolce soccorso.

Come fanciul ch'a pena
volge la lingua et snoda,
che dir non sa, ma 'l piú tacer gli è noia,
cosí 'l desir mi mena
a dire, et vo' che m'oda
la dolce mia nemica anzi ch'io moia.
Se forse ogni sua gioia
nel suo bel viso è solo,
et di tutt'altro è schiva,
odil tu, verde riva,
e presta a' miei sospir' sí largo volo,
che sempre si ridica
come tu m'eri amica.

Ben sai che sí bel piede
non tocchò terra unquancho
come quel di che già segnata fosti;
onde 'l cor lasso riede
col tormentoso fiancho
a partir teco i lor pensier' nascosti.
Cosí avestú riposti
de' be' vestigi sparsi
anchor tra ' fiori et l'erba,
che la mia vita acerba,
lagrimando, trovasse ove acquetarsi!
Ma come pò s'appaga
l'alma dubbiosa et vaga.

Ovunque gli occhi volgo
trovo un dolce sereno
pensando: Qui percosse il vago lume.
Qualunque herba o fior colgo
credo che nel terreno
aggia radice, ov'ella ebbe in costume
gir fra le piagge e 'l fiume,
et talor farsi un seggio
fresco, fiorito et verde.

Cosí nulla se 'n perde,
et piú certezza averne fôra il peggio.
Spirto beato, quale
se', quando altrui fai tale?

O poverella mia, come se' rozza!
Credo che tel conoschi:
rimanti in questi boschi.

Il poeta non riesce a ritrarre la donna e i suoi pensieri con i consueti strumenti o *arme* (v. 29) del linguaggio: pertanto non ritrae lei ma i segni e i vestigi della sua presenza impressi nelle cose. Il distacco tonale tra questi due temi della canzone è affidato a un solo settenario: «odil tu, verde riva» (v. 49), col quale l'autore si lascia alle spalle una specie di teoria del «vario stile» polarizzato nell'opposizione di speranza e dolore, come nel piú tardo sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate*; opposizione che su piano stilistico corrisponde al contrasto dantesco tra le «Dolci rime leggiadre» dell'amore comunicato (v. 27) e le «rime aspre» dell'eros pericoloso e negato (v. 16). Con improvviso passaggio circa a metà della quarta stanza il verso «odil tu, verde riva» apre la seconda parte della canzone, dove la «dolce ... nemica» e sorda destinataria, troppo immersa nella contemplazione di se stessa (vv. 46-48), è sostituita da una *verde riva* per compenso «amica», che sa ascoltare, dare udienza (cfr. CXXVI 12), e insomma legittimare le «dolci» parole dello scrivente. Dalla coscienza quindi del «vario stile», che nella sua applicazione ultima è il fondamento della bipartizione del *Canzoniere* (rime in presenza e rime in assenza dell'amata), e dalla cognizione della precarietà delle «dolci rime» che parlano dell'amore, si passa alla sublimazione della memoria, all'enunciazione di un'immaginazione superiore piú dolce della realtà («Cosí nulla se 'n perde, | et piú certezza averne fôra il peggio») e alla poetica dei luoghi. L'ultima parte di questa canzone sta dunque come *ouverture* a *Chiare, fresche et dolci acque* che segue nel Libro (CXXVI), l'apoteosi della memoria e dell'immaginazione, dentro un misterioso sistema di spoglie del vissuto, di virgiliane *exuviae* e pegni del corpo desiderato (*Ecl.* VIII 91-92), di *vestigia pedum* (quinta stanza). Di fatto le due canzoni sono «sorelle», come già notava il Bembo, omometriche e programmate secondo un piano logico-armonico uniforme, con congedi complementari d'un discorso che non si chiude («rimanti in questi boschi», v. 81; «poresti arditamente | uscir del boscho», CXXVI 67-68), esattamente come le tre «sorelle» degli occhi o *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII, introduzione a LXXI), che non a caso anch'esse cominciano elegiacamente con un verso settenario, sia pure diffuso in minor copia all'interno della stanza. Qui invece la strofe di tredici versi ammette tre soli endecasillabi (aumentati di un'unità in CXXVI), che lasciano ai settenari abbondanti le modalità d'un *pathos* sommesso, segmentato, antitragico (in questa gamma bucolica probabilmente, insieme al sentimento del non-finito, la canzone è detta «poverella» e «rozza» nel congedo), corrispondente a una passione filtrata, a una realtà dilazionata, che non fa piú ostacolo. L'energia del lessico in rima della prima parte (strofe I-III), desunta da Dante 'comico' o 'petroso' in sapiente amalgama (lemmi-situazioni come *dramma, sgombra, squadre, smalto*, vengono tutti dalla *Commedia* e dalle rime per la donna Petra), è per altro priva di contrappeso all'interno del verso (e anche

qui si misura la distanza da Dante), sia perché il veloce settenario fomenta enunciati piuttosto verticali che orizzontali, sia perché l'*asperitas* delle parole in rima non combatte l'ostacolo d'una corrispondente vita difficile ma protegge la costante *suavitas* interna, cosí come l'albero nasconde la sua «natural vertude» a uno sguardo superficiale nella similitudine-metafora della seconda stanza (vv. 17-19). Basterà pensare alla melodia segreta data in contrappunto dalla rima *-ore* in clausole marcate interne nella seconda stanza, «Però ch'Amor...», «ramo, né in fior...», «Se 'l dolor...» (cfr. introduzione a CCLXV), nonché all'insistenza della parola *dolce* e derivati in tutta la canzone: «Dolci rime», con il suo equivalente «dolce soccorso» ai due capi estremi della terza stanza (vv. 27 e 39); anche «dolce sereno» (v. 67), come sintomo dell'aria-respiro-spirito della donna che soavemente spira in natura; e ancora, in figura superbamente litotica di raddoppio, «parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude» (v. 16), o antitetica, «la dolce mia nemica» (v. 45). Il tutto come preludio alla canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, dove le parole tematiche *dolce* e *memoria* sono solidali e interagenti nel regno dell'assenza (CXXVI 41).

Canzone di settenari ed endecasillabi; la strofe ha due piedi abC, sirma cdeeDff; il congedo riprende gli ultimi tre versi della sirma Dff, quindi con la prima rima irrelata. Lo stesso schema è in CXXVI, con la sola differenza che l'ultimo verso della strofe è endecasillabo. Le uniche canzoni del *Canzoniere* con *incipit* settenario sono le tre «sorelle» LXXI, LXXII e LXXIII, questo dittico CXXV-CXXVI, e CXXXV.

BIBLIOGRAFIA: Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 279-82; Elwert, *Rima e figure retoriche*, pp. 309-27; Mazzotta, *Language of the Self*, pp. 285-92; Noferi, *Frammenti*, pp. 217-28; Fenzi, *R.V.F. CXXVI*, pp. 479-83; De Robertis, *Memoriale*, pp. 24-27; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 17-20; Praloran, *Canzone CXXV*, pp. 215-30.

[I]. 1. *mi strugge*: mi distrugge, uccide, come in Cavalcanti, *L'anima mia*, 11; *Perch'i' no spero*, 40, ecc. Forte richiamo interno sia a *mi strugge* sia a *pensier'* del sonetto che precede (CXXIV 5 e 14).

2. *pungente*: come una freccia o una spada, in accordo al significato di *pungere* come 'ferire' nel *Canzoniere*, spesso ricorrente in coppie antitetiche, «una man sola mi risana et punge» (CLXIV 11), «il cor punge et assale» (CCXLI 8), «Fuor di man di colui che punge et molce» (CCCLXIII 9), cfr. LXI 7, CXXXIII 11. *saldo*: forte per ferire; cfr. CVIII 6

3. *vestisse ... conforme*: si rivestisse, prendesse espressione esterna conforme alla violenza interna, con forza pari a colpire; «Cioè cosí apparisse in parole, ché il color del pensier non è altro che le parole, le quali sono vesti de' concetti» (Castelvetro); cfr. nota a IX 4. La correlazione *com(e) ... cosí* esprime la stessa conversione del contenuto nella forma affermata da Dante nei primi due versi della piú famosa canzone 'petrosa': «*Cosí* nel mio parlar voglio esser aspro | *com'è* ne li atti...», con lo stesso procedimento rovesciato impiegato nella canzone *Lasso me*, con citazione esplicita: «*come* nel cor m'induro e 'naspro, | *cosí nel mio parlar*...», per cui cfr. introduzione a LXX.

4. *forse tal ... fugge*: forse una [*tal*, l'amata, al solito indeterminata ed evasiva] che incendia il mio cuore e mi fugge avrebbe..., con *ch(e)* nervosamente posticipato nel verso che segue e con il solito *forse* petrarchesco di discrezione.

5. *avria parte del caldo*: sarebbe partecipe della mia fiamma. Ricordo anche verbale dell'episodio ovidiano di Glauco che prega Circe di coinvolgere Scilla nel fuoco amoroso: «partem ferat illa caloris» (*Met.* XIV 24); la situazione ovidiana

è piú evidente nella preghiera finale del sonetto LXV: «Non prego già ... | che mesuratamente il mio cor arda, | ma che sua *parte* abbi costei *del foco*», con memoria dello stesso luogo esplosa a doppio; qui con un *caldo* piú vicino al corpo sonoro del *calor* ovidiano.

6. *desteriasi ... dorme*: Amore si desterebbe là dove ora dorme. Immagine che corrisponde al passaggio da potenza ad atto, cavalcantiana e dantesca, qui in particolare modulata sulla prosa della *Vita Nuova* XXI 1: «per le quali [parole] io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia *là ove dorme*, ma là ove non è in potenzia, ella, mirabilemente operando, lo fa venire»; cosí nel sonetto *Amore e 'l cor gentil*, 7 e 13: «dentro la qual dormendo si riposa | ... | che fa svegliar lo spirito d'Amore» (*Vita Nuova* XX); cfr. nota di De Robertis all'*incipit* del sonetto «Io mi sentí' svegliar dentro a lo core | un spirito amoroso che dormia» (*Vita Nuova* XXIV), e nota a CVIII 12.

7. *l'orme*: quelle del poeta-amante, speculari nel vuoto ai *vestigia pedum* dell'amata nella quinta stanza; orme che poi insensibilmente si perdono nel *porto* e nella *fossa* della canzone che segue, CXXVI 24-25.

8. *fôran*: sarebbero. Condizionale nella seconda apodosi della frase ipotetica, «Se 'l pensier ... vestisse...»; non è escluso che *fôran* possa essere il condizionale nell'apodosi della proposizione ipotetica implicita con gerundio nella protasi, *ardendo lei* del v. 11 (se ardesse, quand'ella ardesse), con raffinato chiasmo sintattico nella figura di protasi piú apodosi, apodosi piú protasi. *pie' lassi*: gli stessi piedi stanchi del solitario, come in CXVII 14, compagni dello *spirito lasso* di CXXVI 23.

9. *per campagne et per colli*: una delle cifre stilistiche del Libro, col tema della solitudine in natura commisurata ai pensieri (amorosi), come nell'*incipit* della vicina canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (CXXIX), qui con qualche memoria dantesca, «ch'io son fuggito per piani e per colli» (*Al poco giorno*, 21), anticipatrice della donna gelata o 'petrosa' del v. 11; cosí poi Leopardi nel *Canto notturno*: «per montagna e per valle...» Su questa fuga anche l'ombra di Aretusa che corre anelante «Per ... campos, per opertos arbore montes, | saxa quoque et rupes...» (*Met.* V 612-13).

10. *men*: simmetrico a *men* del v. 7, col solito verbo sottinteso *fôran*, qui in allitterazione di chiusura, *men ... molli*. *ad ognor*: ininterrottamente, come nei *loci similes* «ad ognor meco piange» (CXLVIII 7), «piango ad ognor» (CCLXV 7). *molli*: occhi dantescamente bagnati e *molli* di pianto; cfr. note a L 62, LIII 105, LXVII 13-14, CXXVII 47, CCL 10, CCCXX 4, e ancora il petto *molle* di lacrime in CXXIX 30, per estensione sintetica dell'immagine.

11. *ardendo lei*: risponde a *m'arde* dell'amante (v. 4, cfr. nota al v. 8). *come un ghiaccio stassi*: altra immagine 'petrosa' del *Canzoniere*, LXVI 22-23, 29, CCII 1, ecc.; cosí Dante, *Al poco giorno*, 7-8: «questa nova donna | si sta gelata come neve a l'ombra».

12-13. *dramma | che non sia ... fiamma*: «una menoma parte» (Leopardi), una minima particella (la *drachma* era il peso di un dodicesimo di oncia). Ricordo di *Purg.* XXX 46-48, «Men che dramma | di sangue m'è rimaso *che non* tremi: | conosco i segni de l'antica fiamma» (Benavides, poi Carducci), avvertibile soprattutto nella consecuzione *dramma | che non...* e nella rima comune con *fiamma*.

[II]. 14. *mi sforza*: mi costringe a dire parole poetiche e nello stesso tempo mi toglie la sapienza del dire, con richiamo interno alla terza *cantilena oculorum*, «Poi che per mio destino | a dir mi sforza quell'accesa voglia | che m'à sforzato a sospirar mai sempre...» (LXXIII 1-3); cfr. «Amor ... mi sforza», CXXVII 34; XCVI 7, CCLXIV 92. Con questa interpretazione Fausto, Vellutello, Daniello,

Gesualdo, mentre dal Castelvetro in poi prevale l'interpretazione di *sforza* come «toglie la forza», facendo corrispondere il messaggio a quello di *mi spoglia*, laddove c'è opposizione tra la volitività di Amore (che detiene l'arte del dire) e l'incapacità di destreggiare lo stile delle «dolci rime», che diventano «aspre, et di dolcezza ignude» (v. 16) per adeguamento alla crudezza della donna.

15. *di saver mi spoglia*: traslato apposto a quello del *vestire* (v. 3), entrambi allusivi alle leggi e alle motivazioni del dire poetico; cosí Lapo Gianni nella canzone *Amor, nova ed antica vanitate*, 7-9: «sovente ti [Amore] portai | ne la mia mente 'gnudo, e lei [la mente] spogliasti | di savere e di bene in poco giorno»; cfr. nota a XXIX 4-5.

16. *parlo in rime aspre*: asprezza della forma come asprezza del contenuto, crudeltà di Amore e fierezza della donna, «agro stile» senza dolcezza (CCCXXXII 20), alla maniera dantesca; cosí nell'*incipit* già richiamato «Cosí nel mio *parlar* voglio esser *aspro*» e nella terza canzone del *Convivio*, *Le dolci rime*, 10-14: «diporrò giú lo mio soave stile, | ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore; | e dirò ... | con rima aspr' e sottile», a memoria della *rima sotil* di Raimbaut d'Aurenga (*Apres mon vers*, 3); cfr. LXX 29-30, nota a CCXCIII 8. *di dolcezza ignude*: nel campo metaforico di *spogliare* (v. 15), ad indicare l'assenza indotta di «soave stile» e di «dolci rime» (v. 27).

17-19. *ma ... vertude*: ma non sempre un albero [*ramo*, la parte per il tutto] mostra esternamente la sua naturale virtú se si giudica dalla scorza o dai fiori o dalle foglie. Il cambiamento di costrutto da *a la scorza* a *né in fior, né 'n foglia* indica una scalarità nella valutazione esterna della virtú delle piante: la scorza ad esempio stabile, i fiori e le foglie stagionali; ma il tutto nell'opposizione portante tra quello che è visibile e quello che è nascosto sottoterra, e, fuori similitudine, tra la forma 'aspra' e la dolcezza chiusa nel cuore (vv. 20-22); cfr. CXXVII 35.

20-21. *Miri*: guardi; i soggetti di questo verbo singolare, potentemente anticipato dopo la comparazione dell'albero, sono *Amor et que' begli occhi* (cfr. nota a LVII 7, ecc.), oggetto *ciò*. *ciò che 'l cor chiude*: quello che è nascosto nel cuore, con rinvio interno all'*incipit* del sonetto XCV, «Cosí potess'io ben chiudere in versi | i miei pensier', come nel cor gli chiudo...».

22. *ove ... ombra*: cioè in «que' begli occhi», sede naturale di Amore. Ricordo della sestina dantesca *Al poco giorno* e di Amore che «lí viene a stare a l'ombra» (v. 16; nota a LX 4), come già avvertito da Carducci. Altresí 'petrosa' la rima di *ombra* con *(di)sgombra* (*Io son venuto*, 9-10), ricorrente nel *Canzoniere*, cfr. note a X 12, XI 1-4, XXIII 169, XXXIV 14, CCCXXVII 4, ecc., in vasta serie di variazioni.

23-24. *Se 'l dolor ... trabocchi*: se succede (come ora succede, *aven*) che il dolore che si sfoga [*si sgombra*] trabocchi in forma di pianto..., con iperbato. I lemmi *pianto ... lamentar* scalano dall'azione alla vocalità ad indicare una soluzione contraria alle «dolci rime» del parlar d'amore; simile infatti il risultato: «l'un a me nòce et l'altro | altrui»; cfr. «Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti | d'infiniti sospiri or l'ànno spinta, | ... | ov'altrui noie ['dolori'], a sé doglie et tormenti | porta, et non altro...» (CCXXXV 9-13).

25. *l'un ... l'altro*: il *pianto* e il *lamentar*, con soluzione *enjambante* e gioco etimologico a cavallo dei due versi.

26. *altrui*: all'amata, sempre evasiva come in *tal* del v. 4. *ch'io non lo scaltro*: perché non gestisco questo «pianto» con abilità e accortezza (poetica); ciò risponde alla mancanza di *saver* del v. 15. Verbo dantesco, *Purg.* XXVI 3: «Guarda: giovi ch'io ti scaltro», sempre in rima con *altro* (Gesualdo); l'aggettivo *scalterito* in Jacopone, *L'omo fo creato vertuoso*, 139; Castellani, *Nuovi testi*, I, p. 60.

[III]. 27. *Dolci rime*: vocativo «sospeso da verbo», come il *Voi* del sonetto proemiale (I 1) e il *Voi* di *Italia mia* (CXXVIII 17). «L'ordine è tale ... O dolci rime, chi verrà mai, etc., ch'almen com'io solea possa sfogarme, per l'opera vostra, è da sottintendere» (Castelvetro). Gli aggettivi *Dolci* e *leggiadre*, che in *Purg.* XXVI 99 definiscono le rime del Guinizzelli in quanto autore di poesie d'amore, sono qui contrapposti alle *rime aspre* della seconda stanza (v. 16), con le stesse motivazioni per cui «Le dolci rime d'amor ch'io solia» sono contrapposte alla «rima aspr' e sottile» nella terza canzone del *Convivio*, melodia contro intellettualità. La stessa tensione con altra variazione nella canzone-*escondich* CCVI 30-31: «il dir *s'innaspri*, che s'udia | *sí dolce* allor che vinto mi rendei».

28. *nel primiero assalto*: come sulle soglie del Libro (cfr. nota a II 9), con rinvio a tutta la situazione, che si somma al *primier assalto* stilistico di XX 14; anche XXIII 21, in altro contesto e in sintagma variato. Segue *enjambement*, come in CXLVIII 9-10: «tra gli assalti | d'Amore».

29. *altr'arme*: altre armi per difendersi da Amore; cfr. II 11, CCCIV 12.

30. *squadre*: apra, e quindi intenerisca, come nella vicina canzone all'Italia CXXVIII 12-14, «e i cor', che 'ndura et serra | Marte superbo et fero, | apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda». Altro ricordo verbale della canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, 53-54: «Cosí vedess'io lui fender per mezzo | lo core a la crudele che 'l mio squatra» (Daniello).

31. *di smalto*: di pietra, speculare al «cor di smalto» dell'inquietante donna di *Lasso me*, LXX 23. Altro lemma 'petroso' (*Io son venuto*, 59), per cui cfr. note a XXIII 25, LXX 23 e XXXIX 8.

32. *com'io solea*: impercettibile richiamo contestuale all'*incipit* dantesco «Le dolci rime d'amor *ch'io solia*...» (*Conv.* IV). *sfogarme*: verbo ricorrente, L 57, LXXII 59, CCLII 3, CCXXXVII 27, CCXCIII 10.

33. *dentro a lui*: nel cuore. *parme*: mi sembra che sia. In successione due forti *enjambements*, *parme* | *un* e *sempre* | *depinge*. Già il verbo commemora il tema lanciato in Italia dal Notaio, attivo fino allo Stil Novo, dell'amata dipinta nel cuore: «In cor par ch'eo vi porti, | pinta come parete, | e non pare di fore» (*Meravigliosamente*, 10-12).

34. *un*: Amore; secondo l'innovazione di Dante, «per man d'Amor là entro pinta sete» (*La dispietata mente*, 22), raccolta da Cino, che modifica il tema trobadorico e siciliano della donna dipinta nel cuore nel senso che il pittore è Amore, come nel sonetto *Signor, e' non passò*, 8-11: «ch'Amor con l'una man mi pone avante; | e coll'altra nella [mia] mente pinge | a simil di piacer sí bella foggia, | che l'anima guardando se n'estingue...» (cosí anche nei sonetti *Lo intelletto d'amor*, 1-3 e *Sí è 'ncarnato*, 6, oltre che nella canzone *Quando potrò io dir*, 17-18; Contini).

35. *depinge*: come nei luoghi paralleli XCVI 5, CLV 9-10, CLVIII 3, CCLXIV 106. *de lei parla*: nell'equivalenza di parola e disegno, pittura e poesia nel regno di Amore.

36. *a voler poi*: frase avversativa che enuncia la disparità tra pulsione interna e manifestazione esterna, con variazione del tema caratteristico depositato all'inizio delle due prime stanze, vv. 1-6, 14-19. *ritrarla*: ritrarre madonna con le parole, come il pittore-Amore con i colori. In parallelo: «Se quell'aura soave de' sospiri | ... | ritrar potessi, or che caldi desiri | movrei parlando...» (cfr. nota a CCLXXXVI 5).

37. *per me*: da solo, con le mie sole forze; cfr. LXX 24. *par*: in *adnominatio* con *parme* del v. 33, piú gioco fonico con *per* iniziale alla clausola del primo emistichio settenario; il tutto forse a memoria della *variatio* del verbo *parere* nel

Notaio, per cui nota al v. 33. *me ne stempre*: perda la mia tempra per questa impotenza di *ritrarre* madonna (per il termine tecnico dei pittori cfr. LXXVII 7); «Stemprarsi vuol dire divenir non atto a quella cosa per che era temprato e atto a fare» (Castelvetro), cfr. LXXIII 7.

38. *m'è scorso*: «mi è fuggito di mano, venuto meno» (Leopardi).

39. *soccorso*: le stesse *arme* (v. 29) delle «Dolci rime leggiadre», qui funzionalmente richiamate dall'aggettivo *dolce*. Rima ricca con *scorso*.

[IV]. 40. *Come fanciul*: per la similitudine del bambino che comincia a parlare Vellutello rinvia al Sermone *De Assumptione beatae Mariae Virginis* attribuito a san Girolamo: «experiar quae hortamini affectu, infantium more balbutientium, qui quaecumque audierint, fari gestiunt, cum necdum possint ad plenum verba formare» (*Ep.* IX; PL XXX, col. 122); l'autore è però Pascasio Radberto, *Epistula beati Hieronymi ad Paulam et Eustochium de adsumptione Sanctae Mariae* (I 2).

41. *volge ... snoda*: muove la lingua e la scioglie, in soluzione raddoppiata; metafora di Agostino, quando dice di sé fanciullo «Nam puer coepi rogare te ... et in tuam invocationem *rumpebam nodos* linguae meae» (*Conf.* I IX 14), per cui cfr. nota a CXIX 76-77; CXXVIII 14.

42. *che dir ... noia*: che non sa parlare ma il continuare a tacere [*'l piú tacer*] gli procura sofferenza (*noia*, nell'antico intenso significato, note a XXXVIII 13, L 11, LIII 73, ecc.).

43-44. *mi mena | a dire*: la stessa costrizione al dire poetico espressa nella terza *cantilena oculorum*, «a dir mi sforza quell'accesa voglia» (LXXIII 2), nonché qui nella seconda stanza, «Però ch'Amor mi sforza | ... | parlo...», vv. 14-16. Altro *enjambement* tra i veloci settenari.

45. *la dolce mia nemica*: uno degli ossimori fondanti del Libro, «la mia dolce nemica» nel sonetto a Geri con tenue *variatio* di collocazione, ma esattamente come qui nella prima soluzione degli scartafacci (nota a CLXXIX 2; XXI 1, XXIII 69, LXXIII 29); «la dolce et amata mia nemica» (CCLIV 2), «la mia cara nemica» (nota a CCCXV 6). Alla clausola interna del primo emistichio settenario il lemma *nemica* dà richiamo fonico con *amica*, finale di stanza (v. 52). *anzi ch(e)*: prima che; la stessa formula nella canzone XXXVII 105-6: «speri | vederla anzi ch'io mora».

46-47. *Se forse ... solo*: tema della donna innamorata soltanto (*solo*) della bellezza dei suoi occhi (*viso*), comune al primo sonetto degli specchi, per cui cfr. introduzione a XLV.

48. *tutt'altro*: è «neutralmente posto» (Castelvetro). *schiva*: voce implicata con «schiva | di quel che vede», detto della mente nel sonetto che precede CXXIV 1-2, con simile isolamento.

49. *odil tu*: ascolta tu il mio *dire*, le mie parole (se lei, troppo alta e troppo piacendo a se stessa, non ode, cfr. v. 44). La *verde riva* ascoltatrice prepara la movenza iniziale della canzone che segue: «Chiare, fresche et dolci acque, | ... | date udïenzia insieme | a le dolenti mie parole...», CXXVI 1-13.

50-51. *sospir'*: sospiri fatti di parole poetiche, «le voci de' sospir' miei in rima» (CCXCIII 2, cfr. I 1-2). *sí largo volo ... ridica*: un volo cosí ampio alle mie ali poetiche che sempre si possa dire di nuovo la tua amicizia (nel tempo e in queste stesse rime, in questa sublime sequenza sinfonica che si chiude con la canzone *Di pensier in pensier*, CXXIX).

52. *amica*: la stessa situazione è rovesciata 'in morte', «fra queste rive, a' pensier' nostri amiche» (cfr. nota a CCCIII 2), sempre nel paesaggio della Sorgue in Valchiusa.

[V]. 53. *Ben sai*: detto alla *riva* (v. 49), con ellittica legatura interstrofica. *bel piede*: ingrediente idealizzante fisso (CVIII 11, CLXII 4, CCXLIII 7, ecc.) nella situazione immutabile delle tracce o *vestigi* (v. 60) del corpo dell'amata perennemente ricercati dall'amante.

54. *unquancho*: mai, come in XXIX 2, sempre dopo negazione.

55. *quel di che*: quel piede dal quale. *già*: un tempo. *segnata*: la riva o l'erba segnate dal bel piede in immaginazione costante; *loci paralleli*: «con quanti luoghi sua bella persona | ... disegnò col piede» (C 7-8), «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna pensando premer sòle» (CLXII 1-2), «ove da quel bel piede | segnata è l'erba» (CCXLIII 7-8), «su per l'erba fresca | calcare i fior' com'una donna viva» (CCLXXXI 12-13); Orazio, *Ars poet.* 158-59: «et pede certo | signat humum» (Castelvetro).

56-57. *'l cor ... | col tormentoso fiancho*: il cuore stanco e il corpo tormentato, come se fossero due entità distinte, ciascuna con i propri *pensier'* (v. 58), coordinati mediante *con* invece che *e*. *riede*: torna.

58. *a partir teco*: a dividere con te, come *amica* (v. 52). La stessa clausola al primo emistichio quinario nel sonetto *Vago augelletto*: «verresti in grembo ... | *a partir seco* i dolorosi guai», CCCLIII 7-8. *i lor pensier'*: i pensieri del *cor* e del *fiancho*, sentiti analiticamente, quindi con raddoppio di sofferenza.

59. *Cosí*: ottativo; cfr. «Cosí potess'io ben chiudere in versi...», nota a XCV 1. *avestú*: aplologia per *avvessi tu*, con pronome soggetto postposto per la precedenza dell'avverbio; cfr. nota a CV 83-86, CXXXVI 12. *riposti*: serbati.

60. *de'*: partitivo, un po' dei. *vestigi*: o, come è detto altrove, «l'orme | che 'l bel pie' fece» (CVIII 10-11). I *be' vestigi*, per la costanza dell'aggettivo, mantengono anche formalmente l'impronta del *bel piede* (v. 53) e corrispondono a quei *vestigia ... pedum* che Alfeo non vede piú intorno alle fresche e dolci acque dove era immersa Aretusa (*Met.* V 630-31) nonché ai *vestigia* che Coridone cerca nella seconda Ecloga di Virgilio: «tua dum vestigia lustro» (II 12). Mirabile variante nella prima quartina di CLXII: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna pensando premer sòle; | piaggia ch'ascolti sue dolci parole, | *et del bel piede alcun vestigio serbe*».

61. *anchor*: va riferito a *avestú riposti* (v. 59), in contrapposizione a *già* (v. 55), la memoria contro l'evento. *tra ' fiori et l'erba*: stilema emblematico del *Canzoniere* (nota a CXXI 5), e qui di particolare raccordo con *herba et fior'* della canzone che segue, CXXVI 7.

62. *che*: cosicché (introduce l'apodosi della proposizione ottativa). *vita acerba*: la stessa vita amara del dio d'Amore, con la stessa clausola in fin di verso, nel sonetto di Laura-Dafne, nota a XXXIV 10.

63. *lagrimando*: pur in mezzo alle lacrime; richiamo interno a CXXVI 16. *ove acquetarsi*: altro anticipo tematico del luogo di quiete immaginato tra quelle stesse rive e acque della Sorgue nella canzone che segue, CXXVI 25-26; cosí da Valchiusa a Sennuccio: «Ivi m'acqueto» (CIX 5); e anche nella vicina canzone di nostalgia *Di pensier in pensier*: «ivi s'acqueta l'alma sbigottita» (CXXIX 6).

64. *come pò*: cosa possa l'*alma* «dubbiosa et vaga» è detto nell'ultima stanza, dove l'anima *s'appaga* di sostanze sostitutive in un'immaginazione senza *certezza* di realtà (vv. 75-76).

65. *dubbiosa*: tra mille incertezze, cfr. CXXVI 22. *vaga*: errante, inquieta; cfr. nota a XXIII 141, CXXIX 34; *Tr. Cup.* III 184-86: «In somma so cosa è l'alma vaga, | ... | che poco dolce molto amaro appaga».

[VI]. 66. *Ovunque ... volgo*: richiamo interno a «ovunque io sguardo» del sonetto dell'ineffabile *dulcedo*, CXVI 14.

67. *trovo*: verbo mentale, lo stesso «trovo nel pensier» di CIX 7. *dolce sereno*: giustapposizione aggettivo piú sostantivo, quasi grammaticalmente intercambiabili, che fa l'essenza dell'amata: «per far dolce sereno ovunque spira» (CIX 11); un'angelica *serenitas* che anticipa l'«aere sacro, sereno» di CXXVI 10.

68. *Qui*: lo stesso *Qui* selettivo della memoria posto in anafora nel sonetto CXII 5-13, «Qui regna Amore» (nota a CXXVI 52, 62). *vago lume*: lo stesso «vago lume» del sonetto dei capelli d'oro (nota a XC 3), uno sguardo mobile e caldo come il sole; l'aggettivo richiama *l'alma ... vaga* in chiusura della quinta stanza (v. 65) con incremento di spessore semantico, essendo il *vago lume* una variante interna dei *begli occhi*, che guardano o vivacemente *percuotono* un luogo determinato, occhi-sole che rischiarano intorno. Situazione leggermente ciniana dell'amante che appaga i propri occhi con la vista mentale dei luoghi della passione: «veder fo loro spesso li usci e ' muri | de la contrata u' sono innamorati» (*Deh, non mi domandar*, 13-14).

69-70. *Qualunque*: fa eco a *Ovunque* del v. 66, cosí come *credo* a *trovo* (v. 67), nella gamma della *quête* mentale. *herba o fior*: a richiamo dei fiori e dell'erba della penultima stanza (v. 61); la stessa emozione e il medesimo sintagma in apertura della canzone che segue, «herba et fior' che la gonna | leggiadra ricoverse...», CXXVI 7-8.

71. *aggia ... ebbe*: «*ebbe* sta in rapporto con *aggia* [abbia] come la causa all'effetto» (Zingarelli), come un'abitudine al riflesso condizionato. Altro verso sospeso da *enjambement*, *in costume* | *gir*.

72. *fra le piagge e 'l fiume*: cioè tutto lo spazio della *riva*, il paesaggio di *Chiare, fresche et dolci acque*, CXXVI 1-11.

73. *farsi un seggio*: motivo che anticipa quello della donna coperta da una nuvola di fiori della canzone 'sorella' che segue, «et ella si sedea | humile in tanta gloria, | coverta già de l'amoroso nembo» (CXXVI 43-45); affine è il «Floreus ... torus» dell'epistola metrica II 16, 36 a Barbato; cfr. XXXIV 13-14, CLX 9-10, nota a CCCXXIII 40.

74. *fresco ... verde*: lo stesso cumulo aggettivale nell'*incipit* «Fresco, ombroso, fiorito et verde colle, | ov'or pensando et or cantando siede», CCXLIII. Il *seggio* | *fresco* anticipa la grande *ouverture* di CXXVI.

75. *Cosí*: nella sfera dell'immaginazione e della memoria, in quell'indistinto discrimine tra vero e falso, illusione e realtà. *nulla se 'n perde*: non si perde nulla della *verde riva* e di quello che sparsamente serba, tutte sostanze nominate in quest'ultima stanza, il «dolce sereno», l'erba e i fiori, la terra, le piagge e il fiume; cfr. *Par*. XV 18.

76. *et piú certezza averne*: frase che risponde a *credo* soggettivo del v. 70; il sapere con piú certezza se i fiori e l'erba della *quête* amorosa sono davvero quelli toccati dal corpo dell'amata non appaga l'amante quanto l'immaginazione che cosí sia. Tema della *dulcedo memoriae* superiore alla stessa presenza, enunciato in prosa nella lettera *Fam*. VI 3, 66.

77-78. *Spirto beato*: quel felice spirito-soffio-respiro (l'aura) che fa «un dolce sereno» dovunque spira (v. 67) e può «beare altrui» (cfr. nota a CCCXLI 9), come la donna del Libro. *quale* | *se'*: ultimo *enjambement* della canzone che sospende la realtà. Di questa clausola finale di stanza, due settenari baciati con rima in *-ale*, si ricorderà Leopardi a chiusura della seconda stanza del *Canto notturno*, «Vergine luna, tale | è la vita mortale». *quando*: congiunzione causale. *altrui*: complemento oggetto. *tale*: «cioè beato come tu sei» (Daniello).

[Congedo]. 79. *O poverella*: detto alla canzone, priva di «ornamenti» (CXXVI 66), *rozza*, sotto pressione d'una Musa silvestre.

80. *tel conoschi*: tu lo sappia da sola, senza che sia detto da altri. Il verbo medio sottolinea la profondità della consapevolezza d'uno stile inadeguato: una specie di rinvio tra congedi, come nelle tre canzoni degli occhi, per cui cfr. introduzione a LXXI.

81. *rimanti*: resta, con altro verbo medio, come in CXVIII 1. *boschi*: lemma che segna la situazione bucolica comune al congedo della canzone che segue, «poresti arditamente | uscir del boscho, et gir in fra la gente» (CXXVI 67-68), nonché la sestina notturna *Non à tanti animali*: «canzon nata di notte in mezzo i boschi» (CCXXXVII 38).

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udïenzia insieme
a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in piú riposato porto
né in piú tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansüeta,
et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disïosa et lieta,
cercandomi; et, o pieta!,
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri

in guisa che sospiri
sí dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dí a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando parea dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Cosí carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sí diviso
da l'imagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sí, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.

Canzone della memoria e dell'immaginazione, forse la piú celebre del *Canzoniere*, solenne nella sua dolcezza. Il programma delle «dolci rime» della canzone 'sorella' *Se 'l pensier che mi strugge* (CXXV), impegnate non già a ritrarre la persona ma il rapporto della persona con le cose, ben si adatta ad una visita mentale al luogo dell'amore, «dolce ne la memoria» (v. 41). Cosí è qui conser-

vata la struttura figurale e ritmica di CXXV, lontana dallo stile 'tragico' della passione, col solo aumento sillabico di endecasillabo in vece di settenario nell'ultimo verso della stanza; cosa che non basta a trasformare in inno l'elegia, ma solo abile a caricare ulteriormente il testo di favolosi tremiti, trascinati dalla disparità mensurale di settenario piú endecasillabo nelle clausole strofiche in distico finale: «date udïenzia insieme | a le dolenti mie parole extreme» (prima stanza), «né in piú tranquilla fossa | fuggir la carne travagliata et l'ossa» (seconda), «qual con un vago errore | girando parea dir: Qui regna Amore» (quarta), e via altri prodigi ritmici enumerando. Il luogo è visto nella distanza, imprecisato a chi legge ma con i tratti essenziali della valle della Sorgue in Valchiusa, filtrato da chi scrive con quel dominio del vago e dell'indeterminato che Leopardi ammirava nei grandi poeti, da Virgilio e da Orazio in giú. La canzone si apre con figure sostitutive dell'amata nella forma di un'evocazione-invocazione alla *verde riva* di prima (CXXV 49), reduplicata e sfaccettata in ulteriori oggetti ai quali è affidata nel presente l'attualizzazione d'un incanto passato, che sensibilmente si mescola alla magia letteraria delle sottese Ecloghe virgiliane: la memoria di sé allo specchio culturale degli *auctores*. Le dolci acque dunque, il ramo, l'erba e i fiori, l'aria serena della prima stanza, già nominati come *fiume, herba o fior, dolce sereno* nell'ultima della canzone che precede, sono se stessi e insieme reliquie e proiezioni terrestri della donna, o virgilianamente *exuviae* e cari pegni di quel corpo desiderato e mai raggiunto (*Ecl.* VIII 91-92); spoglie del passato alle quali il novello Orfeo *in silvis* (i *boschi* dei due congedi) indirizza il canto d'una Musa silvestre, e tra le quali desidera sepoltura in una forma ultima d'identificazione dell'Io con le cose, tanto da farsi lui stesso reliquia: «qualche gratia il meschino | corpo fra voi ricopra» (seconda stanza). Cosí la terra e la cenere dell'esistente muoveranno un giorno la pietà di lei, impegnata in una silenziosa *quête* poetica speculare nello stesso luogo («Amor l'inspiri | in guisa che sospiri...»), in cerca dello stesso giorno perduto: «et là 'v'ella mi scorse | nel benedetto giorno, | ... | cercandomi...» (terza stanza). Qui, a metà della canzone, con improvvisa transizione, un «gran salto» quasi mortale per il Muratori (in realtà uno straordinario passaggio tra memoria razionale e memoria involontaria), dal sogno del futuro si retrocede alla contemplazione del passato: «Da' be' rami scendea | (dolce ne la memoria) | una pioggia di fior'...» (quarta stanza), non senza misterioso ricordo della bipartizione dell'ottava Ecloga di Virgilio, per metà un canto di morte e per metà un canto d'evocazione rituale e di presenza; qui la riva con i suoi vestigi sparsi di acqua e di erbe è tutta rivista e 'ridetta' (CXXV 51), puntualmente ridisegnata piú da vicino, con l'animazione dell'evento in atto con quei fiori che volteggiando attraversano tutta la stanza (*Qual... qual... qual...*) e con l'imperfetto del tempo che di nuovo scorre (*scendea, sedea, cadea, parea,* in fitto trapunto fonico interno al verso) contro il perfetto del tempo immobilizzato (*pose, piacque, ricoverse*), senza che per altro il tema dell'aderenza alle cose delle prime stanze sia perduto («già terra in fra le pietre», v. 34), non foss'altro per il rincorrersi dell'avverbio di luogo che sigla la visita e la ricerca: *ove ... ove ... ove ... là 'v(e)* (strofe I e III), poi *Qui ... Qui*: «Qui regna Amore ... Qui come venn'io, o quando?» (vv. 52 e 62). Nel passaggio dall'*ove* della prima parte della canzone al *Qui* della seconda è quell'aumento di prossimità che parla del paradiso ritrovato nel pensiero e raggiunto in forma di canto, che solo sopravvive, come suggerisce bucolicamente il congedo, diretto com'è a una canzone che si stacca da *questa herba* (v. 65) ed esce dal *boscho*, immessa *in fra la gente* che legge e ascolta, in quell'*altrove* delle pulsioni fatte parole.

Canzone di cinque stanze, miste di settenari ed endecasillabi; la strofe ha due piedi identici abC abC, sirma cdeeDfF; congedo DfF, dunque con la prima rima irrelata. È lo stesso metro della canzone che precede, tranne la misura endecasillabica del verso finale; cfr. introduzione a CXXV.

BIBLIOGRAFIA: D'Ovidio, *Studi sul Petrarca*, pp. 3-43; Sicardi, *Dell'angelico seno*, pp. 227-63; Bacchelli, *Chiose petrarchesche*, pp. 751-841; Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 282-88; Elwert, *Rima e figure retoriche*, pp. 309-27; Noferi, *Frammenti*, pp. 217-28; David, *Canzone 126*, pp. 1-61; Fenzi, *R.V.F. CXXVI*, pp. 455-486; Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 39-47; Güntert, *Petrarca e i suoi lettori*, pp. 268-79; Blanc, *Poétique des lieux*, pp. 5-18; Fiorillo, *Ricezione dei classici*, pp. 140-45.

[I]. 1. *Chiare ... acque*: sono le *acque* del *fiume* evocato nell'ultima stanza della canzone che precede, «ov'ella ebbe in costume | gir fra le piagge e 'l fiume» (CXXV 71-72), la Sorgue, come nel sonetto *Lieti fiori et felici*, che analogamente espone un'interazione tra cose e persona: «o soave contrada, o *puro* fiume, | che bagni il suo bel viso et gli occhi *chiari*...» (CLXII 9-10). L'aggettivazione trimembre è ripresa nella quarta visione della canzone CCCXXIII 37-39: «*Chiara* fontana in quel medesmo bosco | ... et *acque fresche et dolci* | spargea...» con caratteristiche costanti della Sorgue, in prosa e in verso; cfr. CCLXXXI 9-10: «Or in forma di nimpha o d'altra diva | che del piú chiaro fondo di Sorga esca», cosí come *chiare* sono le stesse acque in *Tr. Mor.* Ia 16-17; *Epyst.* III 1, 5-6: «Sorgia surgit ibi querulis placidissimus undis | et gelida predulcis aqua»; *Fam.* VI 3, 68: «argenteum gurgitem obvium habebis ad dexteram; flecte iter: Sorga est, placidissimus fluviorum»; *Var.* XLII = *Disp.* 11: «Surgit hinc Sorgia inter clarissimos atque pergelidos fluvios numerandus et crystallinis undis et smaragdeo alvei nitore spectabilis». Simili acque fresche e cristalline sono quelle dove s'immerge Aretusa, «sine vertice» e «sine murmure euntes» (*Met.* V 587 sgg.), dal fondo trasparente, in mezzo a una verde riva piena di alberi; non è improbabile che il discusso 'bagno di Laura' serbi ricordo del bagno di Aretusa, che dapprima immerge solo la pianta del piede («primumque pedis vestigia tinxi»), con lentezza ovidiana da grande *voyeur*.

2. *le belle membra*: probabile eco delle *belle membra* che rinchiudono Beatrice in terra («le belle membra in ch'io | rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte», *Purg.* XXXI 50-51), piú da vicino richiamate in CCC 5-7: «che chiude et serra | ... | lo spirto da le belle membra sciolto»; cfr. VIII 1-3.

3. *pose*: immerse o, come Aretusa (*Met.* V 592), intinse. In queste *membra* il Castelvetro, muovendo una discussione secolare, vede solo «viso e occhi», come in CLXII 9-10 («o puro fiume, | che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari»); ma neanche il non inopportuno pudore che nega il bagno di Laura (già Vellutello e Gesualdo) può negare l'immersione di qualche membro come mani, piedi, gambe, braccia, nonché tradurre *ove* del v. 2 con «appresso alle quali acque» (Castelvetro); i pur evasivi e idealizzati *fiancho* e *seno* (vv. 6 e 9) sono sintomi d'un vero corpo immedesimato con le cose, corrispondente nella seconda stanza al *corpo* e alla *carne* dell'amante (vv. 18 e 26), che a suo modo, nell'immaginazione della morte, s'immedesima in quelle stesse cose, come dimostra anche la corrispondenza verbale di *ricoverse* e *ricopra* (la gonna che copre i fiori, la terra fiorita che copre il corpo, in rapporto rovesciato), vv. 8 e 18. *che sola a me par donna*: che, unica, mi appare chiaramente degna di essere chiamata DOMINA. Clausola dantesca dalla canzone *Tre donne*, 26: «e sol di sé par donna». Foscolo e Carducci richiamano la ballata di Guido e Iacopo Cavalcanti, «I' vidi donne co la donna

mia: | non che neuna mi sembrasse donna, | ma son che [o *sol che*] somigliavan la sua ombria». Per il contesto di *sola* cfr. «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende», CLXXV 9; CLXXXVIII 1, ecc.

4. *gentil*: in accordo con la dignità della *domina*, 'ben nato' come l'erbe di CLXII 1; aggettivo che accompagna il lauro-Laura: *L'arbor gentil*, LX 1; *gentil pianta*, LXIV 9; *nobil pianta*, CCXXVIII 11. *ramo*: qualcosa simile agli *arboscelli* del paesaggio intriso di Laura in CLXII 5; cfr. CXXV 18. *ove*: al quale (le piacque appoggiarsi), con scarto semantico rispetto a *ove* del v. 2. *piacque*: segue *enjambement*, con frase parentetica intermessa.

5. *con sospir' mi rimembra*: è una sospensione nel discorso della memoria volontaria, alla quale corrisponde nella quarta stanza l'*epoché* della memoria involontaria, «dolce ne la memoria» (v. 41); cfr. CCCXXXII 27, nota a XXIII 141. Rima ricca con *membra*.

6. *fiancho*: il corpo, per metonimia allusiva; *bel fiancho*, come *belle* sono le membra, con insistente idealizzazione affidata all'aggettivazione. Questo significato di *fianco* nel sonetto XVI 5, nella canzone che immediatamente precede nel *Canzoniere*, CXXV 57, ecc.

7. *herba et fior'*: gli stessi della *verde riva* nella canzone precedente, CXXV 61 e 69, e nella stessa situazione e cornice in CLXII 1-2 («Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna pensando premer sòle»), fino al totale scambio e immedesimazione di CLX 9-10, «Qual miracolo è quel, quando tra l'erba | quasi un fior siede, over quand'ella preme...». *gonna*: *enjambement* di sostantivo ed epiteto (*leggiadra*), tipico della canzone e raddoppiato dal «meschino | corpo» dei vv. 17-18, col compito di sospendere e irrealizzare la visione (Contini); cfr. XXIX 48-49, CCCLXVI 135-36.

8. *ricoverse*: verbo singolare che ha per soggetti *gonna* e *seno*, quest'ultimo coordinato mediante *co* invece di *e* (cfr. nota a CXXV 56-57); probabilmente la veste copre e il seno *preme* o tocca i fiori e l'erba, giusta i luoghi paralleli: «quando tra l'erba | quasi un fior siede, over quand'ella preme | col suo candido seno un verde cespo!» (CLX 9-11), «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna pensando premer sòle» (CLXII 1-2).

9. *seno*: anche su questo lemma una discussione secolare per evitare che questo seno corrisponda al «bel giovenil petto» di XXXVII 102; Carducci, sulla scorta del Targioni Tozzetti (poi D'Ancona, Torraca, Flamini, Moschetti, ecc.), si domanda: «Non sarebbe meglio prender *seno* alla latina per le pieghe o il lembo della *gonna*?» Ma l'aggettivo psico-fisico *angelico* non è petrarchescamente adatto al lembo d'una veste: angelici sono la voce (LXIII 7, CLXVII 4, CCCXLIII 3-4), le parole (CLXXXI 13, CCLXXV 5), la bocca (CC 10), gli occhi (LXXII 37, CCVII 31), il portamento (XC 9-10), la persona tutta. L'immaginazione sembra corrispondere alla donna adagiata sull'erba di CLX 10-11, «quand'ella preme | col suo candido seno un *verde cespo*», in una posa bucolica non diversa da quella del poeta stesso che scrive sull'erba sotto un castagno: «Scripsi igitur hec ad vesperam in thalamo non philosophico poetico ve sed regio, que meditatus eram non multo ante solis occasum, solus ibi, *herboso cespiti insistens* sub ingentis umbra castanee» (*Fam.* XVII 5, 15, a Guido Sette, «ruralis vite laus»); cfr. *Fam.* XXIV 10, 119-26, a Orazio «lyricum poetam»: «Pronum te *viridi cespite*, fontium | captantem strepitus et volucrum modos, | ... | ut vidi...».

10. *aere*: quarto elemento sostitutivo (sostitutivo anche del nome) invocato in questa stanza, dopo le acque, il ramo, l'erba e i fiori. *sacro*: nel campo semantico di *angelico* della sequenza aggettivale, con richiamo interno a «L'aura mia sacra» di CCCLVI 1; cfr. introduzione a CXXIII. *sereno*: corrisponde al

«dolce sereno» che sigla l'essenza della donna (CIX 11, CXXV 67, CXXVII 58, cfr. CXCII 14) fino all'emblema ultimo dell'*aura serena* (CXCVI 1), che muove dall'*aere sereno* di CVIII 4; tutto il verso è carico di allusività, quando si annetta l'archetipico *aire sereno* nel *plazer* di Cavalcanti, *Biltà di donna* (v. 5, secondo la lezione del canzoniere Laurenziano).

11. *ove*: lo stesso avverbio dei vv. 2 e 4, contrassegno della ricerca dei luoghi dell'amata. *begli occhi*: della donna; «si modula il tema consueto della ferita inferta al cuore attraverso lo sguardo» (Contini). Cosí nel sonetto a Sennuccio, con la solita ossessione di fedeltà ai luoghi: «*qui* co' begli occhi mi trafisse il core» (CXII 11).

12. *date udïenzia*: detto alle acque, al ramo, all'erba e all'aere, cosí come è detto *odi* alla verde riva nella canzone che precede (CXXV 49), con piena continuità di discorso, laddove la dolce nemica non ode (CXXV 44-45); l'avverbio *insieme* sottolinea l'unicità della destinazione, che altro non è che la *verde riva* vista analiticamente, cosí come a brani è visto il corpo della donna, *membra*, *fiancho*, *seno*, *occhi*.

13. *parole extreme*: in accordo con le parole pensate per la dolce nemica «anzi ch'io moia» nella canzone che precede (CXXV 45), ma trasferite ai luoghi, come in «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, | ... | quante volte m'udiste chiamar morte!» (LXXI 37-39). Un'eco di Virgilio bucolico, *Ecl.* VIII 20: «extrema moriens tamen adloquor hora» (Castelvetro), piú i «novissima verba» di *Aen.* IV 650 (Daniello); Castelvetro ricorda anche Catullo, LXIV 130: «atque haec extremis maestam dixisse querelis». Ma sarà da aggiungere ancora l'Ecloga VIII 58-60 di Virgilio: «Vivite silvae: | ... extremum hoc munus morientis habeto», e soprattutto l'*extremum carmen* del poemetto pseudo-virgiliano *Dirae* dell'*Appendix* che contiene una simile invocazione-evocazione alle selve e alle acque, che sembra dare tutto il movimento a questa prima stanza: «*undae*, quae vestris pulsatis litora lymphis, | *litora*, quae dulcis auras diffunditis agris, | *accipite has voces* ... | Extremum carmen revocemus, Battare, avena» (vv. 48-50, 97).

[II]. 14. *egli*: soggetto impersonale. *pur*: assolutamente, in ogni modo. Il verso è un richiamo interno all'*incipit* della terza *cantilena oculorum*, «Poi che per mio destino...» (LXXIII), con rintocco in CCCXXXI 24: «et cosí vada, s'è pur mio destino».

15. *'l cielo*: il motore del *destino*.

16. *quest'occhi*: in forte rapporto di necessità con i *begli occhi* di lei, esaltato dalla corrispondenza oppositiva di *m'aperse* (v. 11) con *chiuda*. *lagrimando*: a furia di piangere; cfr. CXXV 63.

17. *qualche gratia*: «una qualche benigna ventura» (Carrer presso Carducci), un misericordioso decreto celeste. *meschino*: detto etimologicamente del corpo schiavo, contro l'anima libera, quindi infelice; cfr. nota a LXX 7. Per l'*enjambement*, *meschino* | *corpo* vedi nota al v. 7.

18. *fra voi ricopra*: il *voi* risponde alla pluralità della *verde riva*, vista come la «patria» alla quale torna il morente; cosí nella canzone all'Italia, CXXVIII 84-86: «Non è questa la patria in ch'io mi fido, | madre benigna et pia, | che *copre* l'un et l'altro mio parente?» (Castelvetro). Cosí Properzio nell'immaginazione della morte e d'una donna pietosa: «Me tegat arborea devia terra coma | aut humer ignotae cumulis vallatus harenae» (*El.* III XVI 28-29).

19-20. *torni*: speculare al *torni* dell'amata (v. 29), con legatura tra le due stanze sul tema del ritorno e della pace. *alma* ... *ignuda*: sempre su un tema del ritorno lo scrivente è «spirto ignudo» in XXXVII 120; cfr. CCCLIX 60, nonché lo «Spirto dolente ignudo» nella stesura primitiva di XXIII 141; soprattutto il

passo è ampliato con la canzone all'Italia: «pensate a la partita: | ché l'alma ignuda et sola | conven ch'arrive a quel dubbioso calle», CXXVIII 100-2. L'*albergo* dell'anima è il cielo. *cruda*: crudele; cfr. XXIII 149, LII 4, ecc.

21. *questa spene porto*: ricordo del virgiliano «Hanc sine me spem ferre», *Aen.* IX 291 (Daniello).

22. *dubbioso passo*: il temibile varco della morte; cfr. *Tr.Mor.* I 105: «'l dubbio passo di che il mondo trema», e anche per il sintagma *Tr. Cup.* III 110-11: «seguendo lei per sí dubbiosi passi | ch'i' tremo ancor». Clausola forse dantesca, «al doloroso passo» (*Inf.* V 114). L'aggettivo rinvia all'«alma dubbiosa» della canzone che precede (CXXV 65), nonché al «dubbioso calle» di CXXVIII 102; XCI 14.

23. *lo spirito lasso*: altro punto d'implicazione col «cor lasso» e affannato di CXXV 56.

24. *riposato porto*: il luogo di pace invocato in CXXV 63; l'attributo di *porto* rende un'antica perifrasi, come in Stefano Protonotaro: «io credo essere in porto | di riposo arivato» (*Assai cretti celare*, 53-54), corrispondente al *quietis portus* di Andrea Cappellano, che il traduttore trecentesco rende con «porto di riposo»: «si tali amor libramine uteretur, ut nautas suos post multarum procellarum inundationem in quietis semper portum deduceret...» (*De Amore*, I IV); cfr. CCCIII 7.

25. *tranquilla*: raddoppia il messaggio di *riposato*, come dimostra l'equivalenza «*Tranquillo porto* avea mostrato Amore...», CCCXVII 1. L'ipotesi che il *porto* sia il «proprio albergo» dell'anima, formulata dal Gesualdo, sostenuta dal Chiòrboli, è una complicazione inferiore alla complessità petrarchesca, che compendiosamente suggerisce un *riposato porto* all'affanno amoroso (cfr. sestina LXXX) e una *tranquilla fossa* alla «carne travagliata». Castelvetro richiama ancora Virgilio, *Ecl.* X 33-34: «O mihi tum quam molliter ossa quiescant, | vestra meos olim si fistula dicat amores!».

26. *fuggir*: *fugere* è il verbo virgiliano per l'anima morente, *Aen.* XII 951-52, «Ast illi solvuntur frigore membra | vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras» (morte di Turno); *Georg.* IV 526 (Castelvetro); qui il verbo è transitivo, e corrisponde a quanto dice Pier della Vigna, *Amando con fin core*, 29-30: «di ciò viver non voglio, | ma dipartire l'alma da le membra». Per *carne ... ossa* cfr. XXXVII 120.

[III]. 27. *Tempo verrà*: ancora un ricordo virgiliano, «Scilicet et tempus veniet» del primo libro delle *Georgiche*, v. 493 (Carducci).

28. *usato*: abituale, cfr. XXIII 78, XXXVII 31, L 32, LXVI 23, LXXII 22, CI 8, nota a CCLXXXII 8. L'*usato soggiorno* coincide con il *luogo usato* che riproduce l'evento in CX 1; CLXXX 14, CLXXXVIII 2; *Tr. Cup.* I 6.

29. *torni*: diametrale all'ultimo ritorno dell'amante, v. 19. *la fera ... mansüeta*: la donna-fiera del Libro, sotto il segno della figura dell'*oxymoron*; cosí in XXIII 149, «quella fera bella et cruda»; CXXXV 45, «di questa fera - angelica innocente», sempre con coppie coordinate antitetiche al sostantivo, «Questa humil fera», CLII 1.

30. *là ... scorse*: in quel luogo dove mi vide la prima volta.

31. *benedetto giorno*: il giorno che promuove la visione del passato delle due ultime stanze; cfr. LXI 1.

32. *volga ... lieta*: variazione della scena archetipica evocata nel sonetto dei due amanti, «agli occhi miei | tutta lieta si volse» (CXV 6-7, sempre nel quadro della rievocazione del luogo del primo giorno).

33. *o pieta!*: «quello che i latini dicano *Heu pietas*, e noi volgarmente Oimè compassione» (Vellutello, poi Muratori).

34. *già terra*: «iam terra et cinis» di Galatea in *Buc. carm.* XI 28; *loci paralleli* nel *planctus* CCLXVIII 34: «Oïmè, terra è fatto il suo bel viso»; CCCLIX 61: «quel che tu cerchi è terra, già molt'anni»; cfr. *Par.* XXV 124, «In terra è terra 'l mio corpo». *in fra le pietre*: segmento interagente con *fra voi* della seconda stanza (v. 18), con il *corpo* stesso dell'amante mescolato e nascosto tra quelle sostanze sostitutive. Allitterazione in verticale di *pietre* con *pieta* (Contini), paronomasia ripercossa dalla rima ricca con *impetre*, v. 37.

35. *vedendo*: s'intende me.

36. *sospiri*: il sospirare dolcemente rinvia all'emozione del sonetto *In qual parte del ciel*, «non sa come dolce ella sospira» (CLIX 13), qui resa vibrante dall'interruzione sintattica dei vv. 36-37 (*sospiri* | *sí dolcemente*), con *enjambement* che si somma a quello dei vv. 34-35. Rima ricca e derivativa con *inspiri*, affine a quella di *spira* con *respira* in fitto gioco etimologico del sonetto CIX (terzine).

37. *mercé m'impetre*: ottenga grazia per me dal cielo.

38. *faccia forza*: concetto evangelico che ha riscontro anche verbale con *Lc* XVI 16: «omnis in illud [regnum Dei] vim facit»; cosí *Mt* XI 12 (Daniello); *Par.* XX 94. Tema dei vv. 15 e 19.

[IV]. 40. *be' rami*: la legatura aggettivale con *bel* (*velo*) del v. 39 pone un collegamento tra le stanze, e tra futuro e passato. Sintagma tipico del *Canzoniere*, come nel sonetto LX 2, nella sestina CXLII 14, dove *rami* è *mot-refrain*, che appartiene quindi al regno della memoria.

41. *dolce ne la memoria*: altra sospensione, altra *epoché* del testo, emergenza metalinguistica speculare a quella iniziale (v. 5), con prevalenza del *dolce* di allora rispetto ai *sospir'* di ora.

42. *una pioggia di fior'*: un trionfo floreale simile a quello di Beatrice quando ritorna agli occhi del suo poeta nel *Purgatorio* XXX 28-30: «cosí dentro una nuvola di fiori | che da le mani angeliche saliva | e ricadeva in giú...» (con altri luoghi classici indicati da Fenzi, pp. 462-69); questa pioggia di fiori è in particolare sintonia con i «largos ... rosarum | imbres» d'un epitalamio di Claudiano (*Carmina minora* XXV 117-18) e con i fiori sparsi *ritu pluviae* su Stilicone (*Stil.* X 297-98); in una postilla antica del codice di Claudiano posseduto da Petrarca, Parigino lat. 8082, si legge *pluvia florum* (Fiorillo).

43. *si sedea*: immagine che corrisponde al «farsi un seggio» in mezzo ai fiori nella canzone che immediatamente precede nel Libro (CXXV 73-74).

44. *humile ... gloria*: motivo sapienziale, «et gloriam praecedit humilitas» (*Prov* XV 33) e segno del divino (*Prov* XI 2), come nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 41-42; qui con ricordo della prosa della *Vita Nuova* XXVI 2, a commento del sonetto *Tanto gentile*: «Ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia» (Contini), forse incrociato con l'*oxymoron* sempre dantesco della prima canzone del *Convivio*, *Voi che 'ntendendo*, 46-47: «Mira quant' ell'è pietosa e *umile*, | saggia e cortese *ne la sua grandezza*» (*Conv.* II). Antico provenzalismo per la pronuncia dell'aggettivo *humíle*, garantita altrove dalla rima, siciliano, siculo-toscano, stilnovistico, ecc.

45. *coverta*: l'interazione presente-passato-futuro si svolge anche nella sovrapposizione del verbo (*ri*)*covrire*, la donna che copre i fiori (v. 8), i fiori che coprono la donna, il poeta morto coperto dai fiori (v. 18). *nembo*: la nuvola sciolta in pioggia di fiori. L'aggettivo *amoroso* anticipa quello che dicono i fiori, «Qui regna Amore», v. 52.

46. *Qual*: dà inizio all'anafora che occupa tutta la sirma della quarta stanza. *lembo*: l'orlo della veste.

47. *treccie bionde*: quel prezioso nodo di capelli che restaura la presenza, come in XXIX 3, LXVII 6, CXXVII 77, CCXX 2.

48. *oro forbito*: l'oro fino lucente intrecciato alle perle in potente sintesi di capelli e ornamenti, con il sovrapporsi di emblemi tipico dell'*incipit* «L'oro et le perle e i fior'...» (XLVI), in mirabile variante nel secondo sonetto dell'Aura: «et le chiome or avolte in perle e 'n gemme, | allora sciolte, et sovra òr terso bionde» (CXCVI 7-8); cfr. XII 5, nota a CCCXXV 80. Tratto di un'estetica femminile collaudata, come nel *Detto d'Amore*, 167-68: «Cape' d'oro battuto | paion...», o nel Laudario Urbinate, detto di Cristo: «Li so capilli foro | como lo bactut'oro» (*Sorella, tu ke plangni*, 63-64).

49. *quel dí*: quel «benedetto giorno», cfr. nota a LXVI 38; CXVI 3, ecc.

50. *terra ... l'onde*: come punto d'unione tra la *riva* e le *acque* delle due canzoni 'sorelle' (v. 1 e CXXV 49).

51. *vago errore*: un soave volteggio, funzionalmente sospeso dall'*enjambement*.

52. *parea dir*: sintagma che sembra sottolineare l'effato miracoloso, alla maniera dantesca: «e par che de la sua labbia si mova | ... | che va dicendo all'anima: Sospira» (*Tanto gentile*, 12-14). *regna*: «Anche nel valore biblico-provenzale di "vivere"» (Contini); cosí le dittologie «vive et regna» (CXL 1), «alberga et regna» (CLXXXIV 2). Il *Qui* corrisponde all'«amorosa reggia» di CXIII 9; cfr. introduzione a CXII, nonché v. 62, e CXXV 68.

[V]. 53. *Quante*: aggettivo che varia e rincara l'anafora di *Qual* nella strofe precedente, allitterante col centrale *Qui* del v. 52. Il collegamento interstrofico è potenziato dalla ripresa *dir ... diss'io*, una specie di equivalenza tra il linguaggio dei fiori e il linguaggio del poeta.

54. *spavento*: lo sbigottimento per la provenienza angelica della donna, e anche l'atteggiamento di tremore e timore dell'amante emergente in natura; cfr. *Epyst*. I 6, 146-48: «virgulta tremendam | ipsa representant faciem truncusque reposte | ilicis et liquido visa est emergere fonte...».

55. *per fermo*: di certo. *paradiso*: è il luogo di provenienza della «persona fatta in paradiso» (cfr. nota a CCCXLVIII 8), come nel sonetto del ritratto, «Ma certo il mio Simon fu in paradiso | (onde questa gentil donna si parte)...» (LXXVII 5-6) e nella *Vita Nuova* XXVI 2: «Diceano molti, poi che passata era: "Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo"»; è anche il paradiso del luogo risorto nella memoria, «credendo esser in ciel, non là dov'era» (v. 63).

56. *Cosí ... oblio*: nell'atteggiamento del poeta intento a «mirar lei, et oblïar me stesso» nella vicina canzone CXXIX 35, colmo d'oblio (CLXXXIX 1), con tutta quella dimenticanza delle *res mortales* davanti alla cosa celeste. «L'ordine è tale: Il divin portamento, e 'l volto etc. m'avevano cosí carco d'oblio e diviso dall'imagine vera» (Castelvetro), con sospensione sintattica accompagnata dai continui *enjambements* dei vv. 56-60.

57. *il divin portamento*: richiamo interno a «Non era l'andar suo cosa mortale, | ma d'angelica forma» nel sonetto della dea dai capelli d'oro (XC 9-10) e a «quel celeste portamento in terra» di CCLXVIII 58; CCLXVII 2.

58. *dolce riso*: sintomo paradisiaco come in Dante, *Amor che ne la mente*, 55-57, «Cose appariscon ne lo suo aspetto, | che mostran de' piacer di Paradiso, | dico ne li occhi e nel suo dolce riso» (*Conv*. III); cfr. XLII 1, CXXIII 1, CXLIX 2, CCLXVII 5, nota a CCCXLVIII 4.

59. *sí diviso*: tanto allontanato, come in CXXIX 32, «Ahi lasso, | dove se' giunto! et onde se' diviso!».

60. *l'imagine vera*: la realtà corporea, sottratta e contrapposta alla realtà ce-

leste delle cose enumerate, il *divin* portamento, il volto, le parole, il riso. L'ambigua formulazione dell'*imagine vera* rende probabilmente l'*imago veritatis* di sant'Agostino (*Sol.* II XVIII 32), sempre alle prese con la difficile definizione di 'vero' e di 'falso': «Quare iam illud ultimum videamus, utrum corpus non sit vere verum, id est non in eo sit veritas, sed *quasi quaedam imago veritatis* ... nam ego puto corpus aliqua forma et specie contineri, quam si non haberet, corpus non esset; si veram haberet, animus esset».

61. *sospirando*: i sospiri del passato che si identificano con i *sospir'* (v. 5) del presente; cfr. nota a LXXXIX 9.

63. *credendo ... in ciel*: come nella *visio* di CCCXXV 46-47, «I' era in terra, e 'l cor in paradiso, | dolcemente oblïando ogni altra cura». *là dov'era*: clausola in fin di verso che ricorda quella di Dante nel sonetto *Io mi senti' svegliar*, 9-10: «io vidi ... | venire inver lo loco là 'v'io era» (*Vita Nuova* XXIV; *Inf.* IV 105; cfr. LIII 79).

64. *Da indi in qua*: formula temporale come in *Tr. Cup.* III 112-19, in anafora con *variatio*: «*Da quel tempo* ebbi gli occhi umidi e bassi, | ... | *da indi in qua* cotante carte aspergo | ... | *da indi in qua* so che si fa nel chiostro | d'Amore...»; LXXII 28, CXLIV 11. *piace*: in gioco paronomastico con *pace* a funzionale sigillo dell'ultima stanza. Il sintagma divaricato *mi piace... sí* rinvia all'omogenea ossessione della sestina XXX 4-5: «e 'l bel viso, et le chiome | *mi piacquen sí* ch'i' l'ò dinanzi agli occhi».

65. *questa herba*: una delle sostanze sostitutive della prima stanza (v. 7) che in chiusura restituisce circolarmente tutta la totalità del luogo dell'amore, contro l'*altrove* negativo. *ch'altrove non ò pace*: la stessa movenza-sigla del *Canzoniere* in CIX 14, sempre in clausola finale assoluta: «che ... altrove non respira».

[Congedo]. 66. *Se tu*: detto alla canzone. *ornamenti ... voglia*: ricordo della canzone «montanina» di Dante, *Amor, da che convien*, 4, «dammi savere a pianger come voglia» (Contini), che intride anche la seconda stanza della canzone che precede CXXV, alla quale questo congedo fa esplicito riferimento.

67. *poresti*: potresti, cfr. nota a LX 9. *arditamente*: senza esitazione. Anche quest'avverbio gioca nel contrappunto che il presente congedo fa a quello di *Donna me prega* di Cavalcanti: «Tu puoi *sicuramente gir*, canzone, | là 've ti piace, ch'io t'ho sí *adornata* | ch'assai laudata - sarà tua ragione | da le persone...» (Contini).

68. *uscir del boscho*: con rinvio a «rimanti in questi boschi» di CXXV 81, nel genere della poesia 'bucolica' alla quale appartiene anche la «montanina» dantesca, *Amor, da che convien*. *in fra la gente*: similmente nel congedo del *planctus* CCLXVIII, sempre rivolto alla canzone, «non fa per te di star fra gente allegra».

In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflicta.
Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?
Collui che del mio mal meco ragiona
mi lascia in dubbio, sí confuso ditta.
Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
in mezzo 'l cor (che sí spesso rincorro)
co la sua propria man de' miei martiri,
dirò, perché i sospiri
parlando àn triegua, et al dolor soccorro.
Dico che, perch'io miri
mille cose diverse attento et fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.

Poi che la dispietata mia ventura
m'à dilungato dal maggior mio bene,
noiosa, inexorabile et superba,
Amor col rimembrar sol mi mantene:
onde s'io veggio in giovenil figura
incominciarsi il mondo a vestir d'erba,
parmi vedere in quella etate acerba
la bella giovenetta, ch'ora è donna;
poi che sormonta riscaldando il sole,
parmi qual esser sòle
fiamma d'amor che 'n cor alto s'endonna;
ma quando il dí si dole
di lui che passo passo a dietro torni,
veggio lei giunta a' suoi perfecti giorni.

In ramo fronde, over vïole in terra,
mirando a la stagion che 'l freddo perde,
et le stelle miglior' acquistan forza,
negli occhi ò pur le vïolette e 'l verde
di ch'era nel principio de mia guerra
Amor armato, sí ch'anchor mi sforza,
et quella dolce leggiadretta scorza

che ricopria le pargolette membra
dove oggi alberga l'anima gentile
ch'ogni altro piacer vile
sembiar mi fa: sí forte mi rimembra
del portamento humile
ch'allor fioriva, et poi crebbe anzi agli anni,
cagion sola et riposo de' miei affanni.

Qualor tenera neve per li colli
dal sol percossa veggio di lontano,
come 'l sol neve, mi governa Amore,
pensando nel bel viso piú che humano
che pò da lunge gli occhi miei far molli,
ma da presso gli abbaglia, et vince il core:
ove fra 'l biancho et l'aurëo colore
sempre si mostra quel che mai non vide
occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio;
et del caldo desio
che, quando sospirando ella sorride,
m'infiamma sí che oblio
nïente aprezza, ma diventa eterno,
né state il cangia, né lo spegne il verno.

Non vidi mai dopo nocturna pioggia
gir per l'aere sereno stelle erranti,
et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo,
ch'i' non avesse i begli occhi davanti
ove la stancha mia vita s'appoggia,
quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo;
et sí come di lor bellezze il cielo
splendea quel dí, cosí bagnati anchora
li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo.
Se 'l sol levarsi sguardo,
sento il lume apparir che m'innamora;
se tramontarsi al tardo,
parmel veder quando si volge altrove
lassando tenebroso onde si move.

Se mai candide rose con vermiglie
in vasel d'oro vider gli occhi miei
allor allor da vergine man colte,
veder pensaro il viso di colei

ch'avanza tutte l'altre meraviglie
con tre belle excellentie in lui raccolte:
le bionde treccie sopra 'l collo sciolte,
ov'ogni lacte perderia sua prova,
e le guancie ch'adorna un dolce foco.
Ma pur che l'òra un poco
fior' bianchi et gialli per le piaggie mova,
torna a la mente il loco
e 'l primo dí ch'i' vidi a l'aura sparsi
i capei d'oro, ond'io sí súbito arsi.

Ad una ad una annoverar le stelle,
e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,
forse credea, quando in sí poca carta
novo penser di ricontar mi nacque
in quante parti il fior de l'altre belle,
stando in se stessa, à la sua luce sparta
a ciò che mai da lei non mi diparta:
né farò io; et se pur talor fuggo,
in cielo e 'n terra m'à rachiuso i passi,
perch'agli occhi miei lassi
sempre è presente, ond'io tutto mi struggo.
Et cosí meco stassi,
ch'altra non veggio mai, né veder bramo,
né 'l nome d'altra ne' sospir' miei chiamo.

Ben sai, canzon, che quant'io parlo è nulla
al celato amoroso mio pensero,
che dí et nocte ne la mente porto,
solo per cui conforto
in cosí lunga guerra ancho non pèro:
ché ben m'avria già morto
la lontananza del mio cor piangendo,
ma quinci da la morte indugio prendo.

Grande testo di lontananza posto nel montaggio del Libro come primo elemento d'un trittico, cui risponde la nostalgia della canzone *Di pensier in pensier* (CXXIX), con al centro il canto di passione civile *Italia mia* (CXXVIII), in alternanza di male presente privato e di male presente di tutti. La voce *Italia* si riverbera sulle due canzoni estreme della 'tragica' trinità, con prevalenza dantesca di endecasillabi in rapporto pressoché rovesciato rispetto ai settenari elegiaci di *pathos* sommesso delle canzoni 'sorelle' CXXV e CXXVI, dando un nome geo-

grafico alla *lontananza* (v. 105, CXXIX 64), nonché ragione a chi pensa che tutt'e tre siano state scritte a Parma nel periodo 1343-45 (Wilkins). La canzone inizia con un moto impetuoso di richiamo al luogo di partenza e dell'amore, «In quella parte dove Amor mi sprona...», e s'annuncia fin dai primi versi animata dalla sovversione delle «dogliose rime» (del testo e dell'intero Libro), prima *ultime* e poi *prime*, che anticipano *in re ipsa* il frammentato (anti-autobiografico) 'libretto' di Amore, che non fornisce un esemplare lineare e narrabile, ma «lascia in dubbio, sí confuso ditta» (vv. 4-6); una sovversione di genitura classica (implicata con la topica anche virgiliana dell'abbondanza, o di meraviglie o di orrori, *Aen.* XI 664-65) già di per sé messaggera di tutti gli slittamenti della canzone, ivi compreso il contrappunto antistilnovistico al tema dantesco circa l'infallibilità di Amore come *dictator* (*Purg.* XXIV 52-54), e tra i quali primeggia l'atteggiamento che potentemente fonde e confonde le cose con la persona, portando alle ultime conseguenze la poetica delle *exuviae* di *Se 'l pensier che mi strugge* (CXXV) e di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI) in apertura di questa sequenza sinfonica che è una delle vette del *Canzoniere*. Il canto di lontananza ruota su due temi. Agli estremi del testo in posizione marcata quello dell'unità nella pluralità, enunciato da numeri infiniti contemplati nell'uno: «perch'io miri | mille cose diverse ... | sol una donna veggio» (fine della prima stanza). Tale scommessa, attraverso gli innumerabili movimenti stagionali e astrali, terrestri e celesti, delle stanze centrali intrecciate in un sistema di variazioni (II-VI), approda all'articolazione finale di un'unità che restando uguale a se stessa si diffonde sulle cose, come la luce incolore che a tutto dà colore, come Dio, *Pulchritudo* elargita alle fugaci *pulchritudines* dei corpi creati: «novo penser di ricontar mi nacque | in quante parti il fior de l'altre belle, | stando in se stessa, à la sua luce sparta...» (vv. 88-90); un'unità tanto esaltante quanto inenarrabile, apofatica, secondo il dettato dei sublimi *impossibilia* relativi alla scrittura elencati nella settima e ultima stanza, col sostegno d'un passo della *Genesi*, quando il Padre mostra ad Abramo la meraviglia incalcolabile della creazione, «Suspice caelum, et numera stellas si potes» (XV 5), sommato al ricordo del Salmo davidico *Exultate iusti*, dove il *canticum novum* del Salmista fronteggia la potenza creativa del Verbo: «Verbo Domini caeli firmati sunt ... *Congregans sicut in utre aquas maris*» (*Ps* XXXII 6-7; Chessa): «Ad una ad una annoverar le stelle, | e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque, | forse credea, quando in sí poca carta...» (vv. 85-87, con un'ultima variazione in chiusura del leopardiano *Canto notturno*). Il dramma delle infinite stelle, della poca carta per scrivere e del chiuso spazio della poesia («in cielo e 'n terra m'à rachiuso i passi», v. 93) si riconfigura poi in chiusura assoluta nel congedo: «Ben sai, canzon, che quant'io parlo è nulla...» L'altro tema corrente nel testo e nei testi dei *Fragmenta* è quello della prossimità della distanza, spazio e tempo di cosa che è insieme distante e instante, presso e lontano; per cui in ordine sparso l'allontanamento di *m'à dilungato* (v. 16) convive con l'immobilità di *non mi diparta* (v. 91), l'*oblio* della temporalità con l'*eterno* (vv. 54-56), *fuggo* con *meco stassi* (vv. 92-96, cfr. introduzione a CXVI), il perfetto istantaneo col presente che corre, formalizzati nelle formule similari *ond'io sí súbito arsi*, *ond'io sempre ardo* e *ond'io tutto mi struggo* (vv. 65, 84 e 95), che annullano ogni intervallo del *loco* e di *quel dí* di allora (vv. 64, 82-83) con il luogo e i nuovi giorni di ora e di domani («né farò io», v. 92), fino all'infinita presenza còlta nell'ultima strofe attraverso un'appassionata *reductio ad unum* contemplativa, «perch'agli occhi miei lassi | sempre è presente ... | ch'altra non veggio mai, né veder bramo», simile all'estasi iniziale del sonetto *Sí come eterna vita*, dove il bramare si estingue nel vedere senza desiderare piú in là (CXCI). Cosí la donna unica e sem-

pre presente è raggiunta in uno straordinario codice di trasposizioni, rappresentazioni analogiche e comparazioni occulte, fondate sull'indistinzione della cosa con la persona, come nella poesia degli oggetti sostitutivi delle omometriche e omotematiche canzoni CXXV e CXXVI, anch'esse immerse in un via-vai come questo tra realtà, immaginazione e memoria. Nell'incremento della distanza sostanze naturali come l'erba, le viole e le rose non sono piú 'spoglie' del vissuto, compensi vitali alla perdita di vita reale, ma inglobando altre privilegiate sostanze come la neve, il sole, la pioggia notturna, la rugiada mattutina, i pianeti, tutte insieme rinnovano il movimento stesso dell'essere nei suoi cicli giornalieri e stagionali, cromatici e termici, aggregati alle sostanze e ai movimenti della vita della persona nei suoi colori (assimilati come altrove a neve, oro, fiamma) e calori (*caldo desio*, *dolce foco*), alterazioni, varietà e crescita. E qui basterà ricordare nel mirabile scambio almeno come la pelle sia detta *scorza* nella lingua degli alberi (v. 35) e nell'intreccio per cui Proust parlerà poi all'inverso della «peau» dei lillà; come la primavera ridoni alla terra il suo umano *vestimentum* «quem tulit ipsa prius» secondo antichi modelli (trobadorici e di Alano di Lilla ad apertura del *De planctu Naturae*; v. 20); come *le viòlette e 'l verde* (v. 32) siano l'emblema-primavera della donna, introdotto dall'*essence* primaverile delle *fronde* e delle *viòle* rinascenti dal freddo (in rapporto rovesciato a chiasmo nel primo tristico della terza stanza); come il fulgore del *vasel d'oro* si diffonda simultaneamente in *bionde treccie*, *fior' ... gialli* e ancora *capei d'oro* (sesta stanza), con un avvicendamento di cromie equivalenti che sono segno di presenza e identità. Cosí interamente sostituito l'oggetto mancante, che a sorpresa ovunque e sempre rinasce («Ma pur che l'òra un poco | fior' bianchi et gialli per le piaggie mova, | torna a la mente il loco | e 'l primo dí...», vv. 80-84), la lontananza eccezionalmente non fa male (mentre punge la nostalgia senza compenso della canzone CXXIX) e in andamento quasi euforico d'infiniti ripristini rallenta le pulsioni negative dell'Io, rinviando l'orizzonte di morte delle rime sparse (congedo).

Canzone di sette stanze di quattordici versi, endecasillabi e settenari. Fronte della stanza di schema ABC BAC, sirma CDEeDeFF, come quello della canzone dantesca *Li occhi dolenti* della *Vita Nuova* (XXXI), salvo complicazione nei piedi della fronte (in Dante ABC ABC) e diminuzione sillabica nel terzultimo verso di strofe (in Dante endecasillabo). Congedo sullo stesso schema della sirma, con la rima C irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 175-93; Berra, *Canzone CXXVII*, pp. 161-98; Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 51-62; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 21-23.

[I]. 1. *In quella parte*: in sintonia con celebri attacchi danteschi, «In quella parte del libro de la mia memoria...», come parte della vita leggibile e narrabile (*Vita Nuova* I 1), «In quella parte del giovanetto anno...» (*Inf.* XXIV 1), «In quella parte ove surge ad aprire...» (*Par.* XII 46); cfr. CXXIX 63. *mi sprona*: verbo in clausola che richiama tutta la situazione del sonetto XCVII 12, «Amor *in altra parte* non mi sprona»; cfr. «Amor mi sprona in un tempo et affrena» (CLXXVIII), secondo la metafora della passione amorosa come cavallo indomito del sonetto VI; in questi esempi il cavallo «restio» è l'amante e il cavaliere Amore, come nel sonetto di Dante a Cino «Io sono stato con Amore insieme | ... | e so com'egli affrena e come sprona», da cui la cadenza principale di *Tr. Cup.* III 151 sgg., con il cumulo della formula anaforica di *so come*, con derivazione già notata da Appel.

2. *conven*: il verbo antico con carica di necessità (nota a LXVI 3, ecc.) sug-

gerisce già in filigrana il messaggio delle *dogliose rime*, contrarie alle «Dolci rime leggiadre» evocate in CXXV 27, in accordo al tema dantesco della terza canzone del *Convivio* (IV), «Le dolci rime d'amor ch'i' solia | cercar ne' miei pensieri, | *convien ch'io lasci*». *dogliose rime*: nella gamma di «doloroso stile» e «angosciose rime» della sestina CCCXXXII 56 e 74.

3. *son seguaci ... afflicta*: seguono il cuore come diretta espressione del suo stato doloroso; cosí *Purg.* XXI 106-8: «ché riso e pianto *son* tanto *seguaci* | a la passion ... | che men *seguon* voler ne' piú veraci». È un concetto di equiparazione della forma col contenuto paragonabile a quella suggerita nella prima stanza di CXXV. Castelvetro concentra citando *Mt* XII 34: «Ex abundantia enim cordis os loquitur»; cfr. *Fam.* I 1, 7: «quid enim ... fugacius vita est, quid morte sequacius?».

4. *Quai fien ... qua' fien*: quali (rime) saranno ... e quali...? (per la forma ridotta dell'aggettivo interrogativo cfr. XII 11, XXVIII 44, CLXXVII 10). Daniello rinvia ad una movenza di Stazio, quando nelle *Silvae* (I III 34) dice di non saper mettere ordine tra le bellezze naturali e i miracoli visivi della villa sul Tevere di Manilio Vopisco, e si domanda da che parte cominciare: «Quid primum mediumve canam, quo fine quiescam?», che cosí rovesciata sembra dare il movimento a tutti i rovesciamenti della canzone. Ma anche Stazio probabilmente si rifà ad una topica dell'abbondanza, di bellezze o di orrori, se il Poliziano rinvia per questo luogo delle *Silvae* all'*Iliade* (XVI 692), nonché a Virgilio, quando similmente si domanda come si potrà contare o raccontare il furore guerriero di Camilla: «Quem telo primum, quem postremum, aspera virgo, | deicis? aut quot humi morientia corpora fundis?» (*Aen.* XI 664-65). Nel quadro naturale comunque il poeta moderno innesta il rapporto cose-persona a cominciare dalla seconda strofe, secondo le premesse delle canzoni CXXV e CXXVI.

5. *Collui ... meco ragiona*: Amore, che parla con l'amante di quel male che è amore stesso (CXXI 2), come in *Solo et pensoso*: «ch'Amor non venga sempre | ragionando con meco, et io co·llui» (note a XXXV 13 e 14, CCCXVI 11). Eco ritmico-lessicale-sintattica dell'*incipit* dantesco «Amor che ne la mente mi ragiona» (*Conv.* III), del quale un riflesso fonico anche nella forte allitterazione che scavalca la misura del verso, *mio mal meco ...* | *mi*, e prima appunto *mente*, col rintocco di *ultime* e *prime*. Per la forma di *Collui* cfr. XCII 3.

6. *sí confuso ditta*: contrappunto antistilnovistico alle «dolci» e «nove» rime che Amore «ditta dentro» (*Purg.* XXIV 54) e che il poeta-scriba riscrive da un Libro già scritto, intingendo il calamo della lingua nel sangue del cuore, secondo l'immagine di Guglielmo di Saint-Thierry che sottostà all'invenzione dantesca secondo un 'codice' mistico che traspare anche in Bernart de Ventadorn, ligio al comando del 'dittatore' Amore-Dio-Sapienza (*Non es meravelha s'eu chan*, 1-4); cfr. Lazzerini, *Letteratura in lingua d'oc*, pp. 94-95. Ma qui Amore *ditta* confusamente, «lascia in dubbio» lo scriba, e la storia, per quanto *scripta* da Amore «co la sua propria man» (cfr. CCCXXXI 40), non è narrabile se non attraverso l'arbitrario (antiautobiografico) montaggio della memoria. Questo ingresso 'teorico' della canzone sul tema del *dire*, sulla tonalità della scrittura e sull'organizzazione dello scritto, rinvia alla prima parte della canzone CXXV, introduttiva alla poetica dei luoghi sostitutivi della donna inenarrabile. La clausola in fin di verso «sí confuso ditta» è sensibilmente vicina a quella dantesca del sonetto *Oltre la spera*, 10: «io no lo intendo, *sí parla sottile*» (*Vita Nuova* XLI), con affine difficoltà a rendere l'intuizione in discorso comunicabile.

7-10. *Ma pur ... sospiri*: tuttavia dirò la storia dei miei martiri, che cosí spesso scorro e ripercorro mentalmente, né piú né meno [*pur*] quanto la trovo scritta

in mezzo al cuore dalla mano stessa di Amore. Il periodo, segnato da forti interruzioni sintattiche del verso (*scripta* | *in mezzo 'l cor*), iperbati (*l'istoria ... de' miei martiri*, quasi un'eco dell'*Historia calamitatum* di Abelardo), prolessi (*quanto l'istoria trovo scripta* | ... | *dirò*), da sospensioni e rinvii, rispecchia la 'confusione' del dettato di Amore, che corrisponde a una pseudo-storia narrabile solo per intermittenze, secondo lo scompiglio già enunciato dall'inversione «Quai fien ultime ... et qua' fien prime» del v. 4. Una specie di controcanto all'attacco della *Vita Nuova*: «*In quella parte* del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica ... Sotto la quale rubrica io *trovo scritte* le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenzia». *dirò*: è il verbo dichiarativo dell'argomento della canzone, come in Cavalcanti, «dirò com'ho perduto ogni valore. | *E dico che*... [cfr. v. 12]» (*Poi che di doglia cor*, 4-5), e in Dante: «diporrò giú lo mio soave stile | ... | e dirò del valore...» (*Le dolci rime*, 10-12; *Conv.* IV), cfr. *Fiore*, XXI 3-4.

11. *parlando àn triegua*: tema della consolazione della scrittura, come in XXIII 4, L 57, interagente con quello della parola come pungolo e irritamento; cosí nel congedo della prima *cantilena oculorum*, per cui cfr. nota a LXXI 106-7. *al dolor soccorro*: tempero il tormento; in parallelo: «al mio stato soccorro» (LXXIII 45), con rima ricca e derivativa con *corro*, come qui con *rincorro*, v. 8.

12. *Dico che*: con ripresa di *dirò* del v. 10 ed enfasi sulla materia del *dire*, alla maniera cavalcantiana (nota ai vv. 7-10); cfr. Dante, *Donne ch'avete*, 5: «Io dico che pensando il suo valore...» (*Vita Nuova* XIX), con vasti rintocchi nel *Canzoniere*: «Dico ch'ad ora ad ora» (LXXI 76), «I' dico che pur dianzi» (CXIX 26) «I' dico che dal dí che 'l primo assalto» (XXIII 21). *perch'io miri*: per quanto io guardi. Corrispondenza con la movenza iniziale del sonetto «*Per mirar* Policleto a prova fiso» (LXXVII), specie nella prima stesura che dava in clausola finale di verso *intento et fiso*, come qui al verso che segue, su spinta dantesca; lo stesso motivo dell'unicità dell'oggetto contemplato nel sonetto *Io son de l'aspectar*: «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto | porto nel petto, et veggio ove ch'io miri» (cfr. nota a XCVI 6).

13. *mille cose diverse*: la molteplicità e varietà dell'essere, come le «diverse cose tante» di CCIV 1. *attento et fiso*: binomio 'contemplativo', come «mentr'io son a mirarvi intento et fiso» (nota a XVII 8 e a LXXVII 1-3); nel primo sonetto per il ritratto di Simone l'intensità dello sguardo è commisurata al tempo, «Per mirar ... | mill'anni», qui alla pluralità dell'esistente, «perch'io miri | mille cose...», sempre con espansione allitterante dell'emozione. Ricordo del dantesco «guarderei presso e fiso» (*Cosí nel mio parlar*, 76), degli occhi rapiti «fissi e attenti» di Dante personaggio e dell'estasi finale del *Paradiso*: «Cosí la mente mia, tutta sospesa, | mirava fissa, immobile e attenta, | e sempre di mirar faceasi accesa» (*Par.* XXXI 140 e XXXIII, 97-98).

14. *veggio*: la chiusura dello sguardo ad altra visione è ripresa dalla prima all'ultima stanza circolarmente, «ch'altra non veggio mai, né veder bramo», v. 97. Nel finale di stanza molti indizi del tema della *visio Dei* (*mille cose, attento et fiso, sol una ... veggio*) cosí come è formulato in versi in *Tr. Et.* 58-60: «ma li angeli ne son lieti e contenti | di *veder de le mille parti l'una*, | et in ciò stanno *desiosi e 'ntenti*», per cui cfr. Bertolani, *La visione beatifica*, pp. 616-17. *'l suo bel viso*: probabilmente quegli occhi-*rai* di madonna che annullano ogni altra visione, secondo il tema di CVII 5-11. La stessa clausola nella medesima circostanza in CXXIX 28-29: «et pur nel primo sasso | disegno co la mente il suo bel viso».

[II]. 15. *ventura*: la stessa Fortuna avversa di CXXIV 1, 5.

16. *dilungato*: allontanato, verbo di 'lontananza', come nel vicino luogo parallelo «per desperata via son dilungato | dagli occhi...» (CXXX 2-3), cfr. v. 91.

17. *noiosa*: affliggente, in trinomio aggettivale crescente come in «Crudele, acerba, inexorabil Morte» (CCCXXXII 7), qui sommato a quel primo aggettivo della stanza, *dispietata*, v. 15. Cosí nell'Orazione per la laurea: «fortuna michi semper inexorabilis et dura et aversa» (*Coll. laur.* I 5); forse sul modulo impiegato per Fortuna nell'*Elegia* di Arrigo da Settimello: «Semper es inconstans, vaga, mobilis, aspera, ceca, | instabilis, levior, perfida, surda, fera» (II 91-92).

18. *mi mantene*: mi tiene in vita; «et questo solo anchor qui mi mantene», CCLXVIII 33 e nota a XXXVII 11.

19. *veggio*: come al v. 14, verbo della concentrazione visiva della canzone, vv. 12, 21, 28, 44, 50, 57, 62, 72, 97, qui in tessuto allitterante, *giovenil, vestir. in giovenil figura*: nella forma di gioventú che ha l'Anno a primavera, quando il «mundus senior incipit esse puer» (Alano nel *De planctu Naturae*, metr. V 36), come nella primavera della vita; Ovidio, *Met.* XV 199-213, chiama *figurae* gli aspetti del cambiamento delle cose e delle persone nel passare del tempo («ex aliis alias reddit natura figuras», XV 253; Daniello).

20. *a vestir d'erba*: indizio di rinascita primaverile, come nei modelli occitanici; cosí nel sirventese di Giraut de Bornelh citato da Dante nel *De vulgari* (II VI), *Si per mo Sobre-Totz no fos*, 4: «ja·l suaus temps [la primavera], can l'erba nais»; «quando si veste et spoglia | di fronde il bosco, et la campagna d'erba», CCLXX 67-68, IX 4.

21. *acerba*: aggettivo che corrisponde a *giovenil* (v. 19) detto delle cose naturali, con rovesciamento degli attributi.

22. *giovenetta ... donna*: lo stesso accostamento pseudo-cronologico del madrigale «Or vedi, Amor, che giovenetta donna», CXXI 1.

23. *sormonta ... sole*: il sole sale piú alto nello Zodiaco riscaldando il mondo, cioè d'estate (il verbo è un gallicismo dell'antico italiano).

24-25. *parmi ... s'endonna*: sottinteso il verbo *vedere* (v. 21), qui con forte giustapposizione; cioè: mi pare di vedere lei, donna-sole, come è la fiamma d'amore che in cuor nobile signoreggia. Il verbo *s'endonna* è un dantismo, sempre in rima derivativa con *donna*: «Ma quella reverenza che s'indonna | di tutto me...», *Par.* VII 13-14 (Benavides, Ferrari).

26. *il dí*: il giorno che si fa piú breve in autunno (cfr. C 4), e poeticamente «si dole» che il sole accorci lentamente il suo cammino.

27. *di lui*: del sole. *passo passo*: gradatamente, cfr. LXX 21, LXV 3. *a dietro torni*: dal punto piú alto del cielo dove era in estate; cfr. *Is* XXXVIII 8 «*Et reversus est sol* decem lineis per gradus quos descenderat», anche se il Profeta parla d'una retrocessione miracolosa e innaturale.

28. *perfecti giorni*: quelli della maturità, perfetti tra l'*acerbitas* e la *fiamma* della primavera e dell'estate; cosí Ovidio descrive l'Autunno, qui non seguito dall'Inverno: «Excipit autumnus, posito fervore iuventae | maturus mitisque, inter iuvenemque senemque | temperie medius...» (*Met.* XV 209-11; Daniello).

[III]. 29. *fronde ... viole*: oggetti prolettici e indizi di primavera accostati agli emblemi della donna, «le vïolette e 'l verde» (v. 32), in soluzione chiastica; cfr. CV 64, note a CCXXIV 8 e a CCCLII 6 («mover i pie' fra l'erbe et le vïole»).

30. *mirando*: guardando quelle fronde e quelle viole, con richiamo al *mirare* della prima stanza, v. 12. *a la stagion ... perde*: cioè in primavera. Forse in *perde* una clausola indiziaria del ricordo astronomico della canzone dantesca *Io son*

venuto, 27-29: «Fuggito è ogne augel che 'l caldo segue | del paese d'Europa, *che non perde* | le sette stelle gelide unquemai...» (Trovato).

31. *le stelle miglior'...*: ricordo della *migliore stella* di *Par.* I 40, quelle della costellazione dell'Ariete, cfr. Dante, *Io son venuto*, 40-42: «Passato hanno lor termine le *fronde* | che trasse fuor la vertú d'Arïete | per adornare il mondo...», nell'equinozio di primavera.

32. *negli occhi*: nella vista del pensiero, come il monte Ventoux «fere semper in oculis est» (*Fam.* IV 1, 1); gli stessi *interiores oculi* di CLXXVI 6-7: «lei che 'l ciel non poria lontana farme, | ch'i' l'ò negli occhi». *pur*: ancora, sempre. *le violette e 'l verde*: i segni della primavera della donna e dell'amore, cfr. nota a CV 64. Le *violette* stanno a *viole in terra* come il *verde* a *In ramo fronde* in rapporto rovesciato rispetto al v. 29, qui orizzontalmente allitterante.

33-34. *di ch'era ... armato*: delle quali violette e del qual verde era armato Amore all'inizio dell'affanno amoroso (*de mia guerra*; metaforica guerra rinominata circolarmente in chiusura, v. 103, cfr. nota a LXXII 22). *Amor... mi sforza*: fa forza su di me, con ripresa di CXXV 14, «Però ch'Amor mi sforza». Rima derivativa con *forza*.

35. *et quella dolce ... scorza*: dipende ancora da «negli occhi ò pur...», v. 32. La *scorza*, come in un ramo, è la parte esterna visibile (CXXV 17-19; XXIII 20, CLXXX 1, CCLXXVIII 3, CCCLXI 2), qui in profondo pertinente nella non distinzione tra la persona e le cose della natura. L'interpretazione di *scorza* come «pelle», rivestimento corporeo, è del Castelvetro; per altri (Vellutello, Gesualdo, Daniello, Leopardi, Moschetti, ecc.) *scorza*, in modo non plausibile, starebbe per «veste». L'aggettivo ipocoristico *leggiadretta*, súbito rincarato con l'affettivo (e dantesco) *pargolette* nella fusione di *scorza* e *membra*, ha riscontro in LII 5, CXCIX 9, CCXLVI 3.

36. *che ricopria*: verbo dell'interazione interno/esterno, per cui cfr. nota a CXXVI 45; «Candido *leggiadretto* et caro guanto, | che *copria* netto avorio et fresche rose», CXCIX 9-10. *pargolette membra*: le stesse «belle membra» e delicate evocate nella canzone che precede, CXXVI 2.

37. *l'anima gentile*: clausola dantesca della canzone *Li occhi dolenti*, 30 (*Vita Nuova* XXXI, sempre in rima con *vile*), come in CCCXXV 10. L'avverbio *oggi* indica il tempo dei «suoi perfecti giorni» v. 28, la ricchezza autunnale della vita. Per *alberga* cfr. nota a XXII 1.

38. *ogni altro piacer*: in parallelo «*ogni* men bel *piacer* del cor mi sgombra» (XXIII 169, cfr. LXXIII 64-66); «ogni pensier vile», LXXI 13. Rottura sintattica tra settenario e endecasillabo (*vile* | *sembiar mi fa*), melodicamente annunciata dagli *enjambements* dei vv. 33-34, 35-36, 36-37, nonché ripreso nei vv. 39-40.

39. *sembiar ... sí*: forte scansione allitterante all'inizio dei due emistichi dell'endecasillabo *a minore*, sottolineata dal parallelismo *mi ... mi* a segnale dell'indistinzione tra apparenza e ricordo. L'intensità è calettata su *sí forte*, a ripresa di *forza* e *mi sforza* (vv. 31 e 34).

40. *portamento humile*: una specie di somma di «humile in tanta gloria» e di «divin portamento» interferenti in CXXVI 44 e 57; CCLXVII 2.

41. *allor fioriva*: sempre nel campo semantico di *fronde*, *viole*, *violette*, *verde*, *scorza*, della stanza; ma anche clausola ricorrente in variante settenaria: «allor ch'ella fioriva» (CCLXVIII 53), «Amor, quando fioria» (nota a CCCXXIV 1-2); qui *allor* della giovinezza-primavera si oppone a *oggi* (v. 37) della maturità-autunno. *anzi agli anni*: prima del tempo, precocemente; *ante annos* di Virgilio, *Aen.* IX 311, detto di Ascanio (Daniello).

42. *cagion sola ... de' miei affanni*: poi nella memoria di Leopardi «cagion sola d'infiniti affanni» (*Il pensiero dominante*, 119); cfr. nota a CCXCVIII 4.

[IV]. 43. *Qualor*: tutte le volte che. *tenera neve*: o «frescha neve» (XXXII 7), che si scioglie quando è colpita dal sole, con immagine antica cara a Petrarca: «Quando agli ardenti rai neve divegno» (nota a LXXI 24), «né già mai neve sotto al sol disparve...» (XXIII 115), «che mi struggon cosí come 'l sol neve» (XXX 21), «et facto 'l cor tepida neve» (CCCXXVIII 3); *Tr. Cup.* II 75: «pareami al sol aver un cor di neve», e IV 163: «Rimirando, er'io fatto al sol di neve»; *tenerae ... nives* di coloritura ovidiana, *Consolatio ad Liviam*, 101-2: «Liquitur, ut quondam Zephyris et solibus ictae | solvuntur tenerae vere tepente nives»; *Fasti* III 236: «et pereunt lapsae sole tepente nives» (Giannarelli, *Neve al sole*, pp. 98, 119).

44. *dal sol percossa*: colpita dal sole; in situazione inversa alla donna «piú fredda che neve | non percossa dal sol» della sestina XXX 2-3.

45. *come*: come il sole «governa» la neve, cosí Amore «mi governa», con zeugma sintattico. *sol neve*: rovesciamento chiastico dei due poli sostantivi posti a distanza nel tristico iniziale di stanza; l'intensa tessitura sintattica del passo è sostenuta dalla compattezza fonica, dove *-ve* di *neve* si propaga in «*ve*ggio» e «go*ve*rna», mentre il *ne-* iniziale fa corpo con «te*ne*ra»; cfr. *come al sol neve* di CXXXIII 2. *mi governa*: verbo energico ad uscita di verso, come in «sí mi governa il velo» della ballata XI 12; del pari nella terza *cantilena oculorum*: «come Amor dolcemente gli governa» (LXXIII 71).

46. *piú che humano*: sovrumano, angelico; ricordo in clausola finale di verso della ballata dantesca *Deh, Vïoletta*, 5: «Tu, Vïoletta, in forma piú che umana». Diffuso costrutto antico di *pensare* con *in*, cfr. Ageno, *Verbo*, p. 53.

47. *da lunge*: risponde a *di lontano* del v. 44 nell'equivalenza interno-esterno (gli occhi sciolti in pianto dal *viso* risplendente, come la neve al sole). *occhi ... molli*: stilema dantesco, «e poi con gli occhi molli» (*Tre donne*, 56), per cui cfr. nota a CXXV 10.

48. *da presso*: opposto a *da lunge*, come nella mirabile variante di contenuto equivalente di CXCIV 14, «ché da lunge mi struggo et da presso ardo». *gli abbaglia*: l'effetto costante di quegli occhi-raggi sfolgoranti, cfr. nota a LI 1-4, CCXXI 7. *vince*: verbo corrispondente al messaggio di *s'endonna*, v. 25.

49. *ove*: in quel *viso* «piú che humano», v. 46. *'l biancho et l'aurëo colore*: il candore nivale della pelle (*Afr.* V 22-23) e l'oro delle trecce bionde, con cromie riprese ed esaltate nella penultima stanza (vv. 71-79), nell'equazione *biancho* = neve e *aurëo colore* = sole, che ridistribuisce le sostanze iniziali di strofe, *neve ... sol, sol neve*, con ulteriore chiasmo e *variatio*. Nel verso forse un ricordo di Cino da Pistoia, *Omè! ch'io sono all'amoroso nodo*, 9-11: «Confondemi crescendo tutte volte, | sí come crescon nell'*aureo colore* | le belle trecce ch'al cor tengo avvolte».

50. *quel*: sembra doversi sottintendere *sol*, quel sole-lume-raggio dello sguardo, contrapposto al sole naturale che tutti vedono; l'avverbio *sempre* si riferisce dunque alla soggettività dell'Io che vede, cfr. CLI 13-14. Altri interpreta *quel* come «l'amoroso affetto di lei» (Vellutello, Gesualdo, Daniello, Moschetti, Scarano, Chiòrboli, Ponchiroli), o «la bellezza» (da Venafro, Castelvetro, Biagioli) o la bellezza interiore (Leopardi, Ferrari, Scherillo), ecc. *che mai non vide*: Castelvetro richiama san Paolo, *1 Cor* II 9: «Quod oculus non vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit», detto della sapienza nascosta di Dio rivelata dallo Spirito; poi Giusto de' Conti, «In voi si mostra quel che non comprende | al mondo altro intelletto se no 'l mio» (Ferrari).

51. *occhio mortal*: l'occhio fisico o *oculus carnis*, non allenato a sostenere il fulgore di quel «viso piú che humano» (v. 46).

52. *del caldo desio*: soggetto è sempre *quel* del v. 50, che *si mostra* e che *m'infiamma*; l'aggettivo *caldo* sta nel campo semantico di *quel* come sole-raggio-occhi, come il «caldo desire» di CCXXXVI 5 rispetto a *foco*. «L'ordine è tale: sempre si mostra quel che non vide etc., e che m'infiamma del caldo disio quando etc.» (Castelvetro); altri a torto fa dipendere *del caldo desio* da *pensando*, v. 46.

53. *sospirando ... sorride*: altra indelebile 'grazia' di madonna, «come dolce ella sospira, | et come dolce parla, et dolce ride» (CLIX 13-14), su cadenza oraziana; cfr. CXII 12; *sorride* chiude la fitta serie allitterante, *caldo desio ... quando sospirando*.

54-55. *oblio* | *nïente aprezza*: «il mio caldo desio nulla cura la dimenticanza» (Castelvetro), l'amore non cambia col cambiare del tempo, quindi è *eterno*. *Enjambement* di rallentamento dei vv. 54-55, che si somma a quello dei vv. 50-51.

56. *state ... verno*: i due lemmi riprendono l'avvicendamento stagionale delle strofe seconda e terza, toccando l'inverno, lí non compreso come stagione dell'amata, quindi chiudendo il circolo su altra immagine. Il verbo *spegnere* sta nel campo semantico di *caldo* e di *infiamma* (vv. 52 e 54).

[V]. 57. *dopo nocturna pioggia*: il paragone fra le stelle del cielo, piú lucenti dopo la pioggia, e gli occhi della donna bagnati di lacrime trova corrispondenza puntuale in *Afr.* V 41-44: «Hec [*lumina*, gli occhi-stelle], planctu confusa novo, modo dulce nitebant, | dulcius ac solito; ceu cum duo lumina iuxta | scintillant pariter *madido rorantia celo* [v. 59], | *imber ubi nocturnus abit*».

58. *gir*: è l'infinito del *plazer* cavalcantiano e dantesco applicato al tema della costanza; cosí nei *loci similes*: «Né cosí bello il sol già mai levarsi | ... | né *dopo pioggia vidi* 'l celeste arco | per l'aere in color' tanti varïarsi...» (CXLIV 1-4), «Né *per sereno* ciel *ir vaghe* stelle...» (CCCXII 1). *stelle erranti*: i pianeti, cfr. CCLXXXVII 6, CCCXII 1; «Erranti secondo il suo corso in cielo, o erranti ... i pianeti, che piú rilucono» (Castelvetro); Plinio, *Nat. hist.* II 4: «septem sidera, quae ab incessu vocamus errantia, cum errent nulla minus illis»; Cicerone, *Tusc.* I XXV 62: «astra suspeximus cum ea quae sunt infixa certis locis, tum illa non re sed vocabulo errantia...» (Vellutello); *De natura deor.* II 51 (*errantia sidera* è un calco del greco *plánes*).

59. *fiammèggiar*: lo stesso *fiammeggiar* di stelle della sestina XXII 11; il verbo fa eco a *fiamma* e a *m'infiamma* (vv. 25 e 54), anticipando *sfavillare* di questa stanza (v. 65), con parallelo sottolineato dalla rima interna desultoria in clausola interna (al quinario e al settenario). *fra la rugiada e 'l gielo*: indica le stelle scintillanti, «madido rorantia celo» dopo la pioggia (*Afr.* V 43, cfr. nota al v. 57); *Tr. Mor.* II 1-4: «La notte ... | spargea *per l'aere* il dolce estivo *gelo*»; Castelvetro: «Dimostra l'ora della mattina, quando è caduta la rugiada, e il tempo per la serenità è piú fresco».

60. *i begli occhi*: la luce di quegli occhi-stelle che «sempre m'è inanzi» (CLXIV 6), confusa con lo splendore degli astri; anche per un naturalista come Plinio le stelle sono gli occhi del cielo, «tot stellarum illos conlucentium oculos» (*Nat. hist.* II 4).

61. *ove ... s'appoggia*: in quegli occhi dove l'Io stanco trova sostegno; «di questa viva petra, ov'io m'appoggio» (L 78), «Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi» (CXCIV 5), là in rima ricca con *poggio* e *poggi*, qui con l'eco fonica di *pioggia*. *stancha ... vita*: come in CCCXXVII 3 («lume et riposo di mia stanca vita»), CCCXXXI 16, CCCLIX 2

62. *a l'ombra d'un bel velo*: corrisponde alla visione «nocturna» delle stelle,

con iterazione dello stesso verbo *vidi* (v. 57) e con richiamo interno all'ombra e al velo simbolici della prima ballata del Libro (cfr. introduzione a XI; XXXVIII 7: «quanto d'un vel che due begli occhi adombra»).

63-64. *sí come ... quel dí*: *quel* giorno archetipico della memoria amorosa (nota a LXVI 38), assimilato allo splendore delle stelle dopo la pioggia. *bagnati*: corrisponde nella sfera della persona alla *pioggia* e alla *rugiada* (vv. 57 e 59) che esaltano lo splendore delle stelle.

65. *ond'io sempre ardo*: clausola dantesca, *Par.* XXVI 15, «quand'ella entrò col foco ond'io sempr'ardo», con le stesse rime *sguardo* e *tardo*; LXXII 66.

66. *sguardo*: guardo; cfr. LXV 11, CXVI 14. Forte allitterazione in chiusura di stanza, già in *splendea ... sfavillare ... sempre*, esaltata in verticale dalla connessione *Se ... sento ... se*.

67. *il lume*: il lume-donna, equivalente terrestre di *sol*.

68. *tramontarsi*: verbo intensamente e insolitamente medio, diametrale a *levarsi* del v. 66, sempre in dipendenza scorciata da (*Se*) *'l sol ... sguardo*. *al tardo*: verso sera.

69. *parmel ... altrove*: mi sembra di vedere quel *lume* che scompare.

70. *lassando ... move*: lasciando nell'oscurità quella parte dalla quale [*ove*, con ellissi] s'allontana. Tenebre dell'anima (cfr. nota a XXII 14) che hanno riscontro in *Gn* XV 12 e 17: «Cumque sol occumberet, sopor irruit super Abram, et horror magnus et tenebrosus invasit eum ... Cum ergo occubuisset sol, facta est caligo tenebrosa» (Chessa, che rintraccia nella *Genesi* l'*hypotext* di alcuni passi della canzone).

[VI]. 71. *Se mai*: legame interstrofico mediante anafora di *Se ... se*, vv. 66 e 68, con incremento sillabico *Se mai*, che richiama l'inizio della quinta stanza, «Non vidi *mai*...», v. 57. *candide ... vermiglie*: come le «rose vermiglie infra la neve» (CXXXI 9) nel continuo scambio tra natura e persona, con fiori e colori tanto classici quanto cristiani, cristici e mariani.

72. *d'oro*: con l'aggettivo *candide* (v. 71) è ridistribuito il cromatismo del sole e della neve delle stanze precedenti; qui la voce *oro* è al massimo della *nominatio* evocativa con le varianti *l'òra* e *l'aura* (vv. 80 e 83), e ancora *i capei d'oro* (v. 84), con la stessa clausola al quinario, qui rintoccata fonicamente da *allor allor*, v. 73. Quest'inizio di stanza rimanda alle delicate cromie iniziali del sonetto XLVI, «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi».

73. *allor allor*: in quel momento. *da vergine man colte*: reminescenza virgiliana, *Aen.* XI 68-70, «qualem virgineo demessum pollice florem | seu mollis violae seu languentis hyacinthi, | cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit...», nelle esequie di Pallante (Vellutello); anche *Aen.* XII 68-69: «si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa | alba rosa: talis virgo dabat ore colores» (Benavides).

74. *veder pensaro*: pensarono di vedere; soggetto *gli occhi miei* (v. 72), con istantanea fusione di vista e di pensiero. *il viso*: quel viso «piú che humano» (v. 46), segnato di candore nivale, di oro solare e di vermiglio.

75. *avanza*: supera.

76. *in lui*: in quel viso. Le tre *belle excellentie*, o straordinarie bellezze raccolte nel volto di lei (come i fiori bianchi e vermigli nel calice d'oro), sono ancora cromatiche nelle catene oro-biondo-giallo, neve-bianco-latte, piú il vermiglio-*foco* delle guance.

77. *le bionde treccie ... sciolte*: le stesse chiome di CXXVI 47, «treccie d'òr che devrien fare il sole | d'invidia molta ir pieno» (XXXVII 81-82), sciolte e sparse nel vento (vv. 83-84) secondo il movimento archetipico del sonetto dei capel-

li d'oro (XC) e nel secondo dell'Aura: «allora sciolte, et sovra òr terso bionde» (CXCVI 8).

78. *ov(e)* ... *prova*: vicino al quale collo il colore del latte sarebbe vinto in bianchezza; *perderia sua prova* è ancora una clausola dantesca: «ma poscia perdo tutte le mie prove» (*De gli occhi de la mia donna*, 8); cfr. Boccaccio, *Filostrato* II 137: «non voler vincer tutte le sue prove» (Contini). Il contatto capelli d'oro e collo di latte (due delle tre *excellentie*) è lo stesso nella descrizione di Sofonisba nell'*Africa* V 25-29: «Fulgentior auro | quolibet, et solis radiis factura pudorem [cfr. XXXVII 81-82], | cesaries spargenda levi pendebant ab aura | colla super, recto que sensim lactea tractu | surgebant...».

79. *un dolce foco*: variante termica del vermiglio cromatico delle rose, v. 71; cosí nell'*Africa* V 46-48: «candida purpureis imitantur floribus alme | lilia mixta gene; roseis tectumque labellis | splendet ebur serie mira»; cosí è Natura nel *De planctu* di Alano, II 22-23: «Genarum ignis purpureus, rosarum succensus murice, *dulci flamma* faciem amicabat».

80-81. *Ma pur che l'òra* ... *mova*: ma soltanto che l'aura o vento muova appena i fiori per le piagge... Probabile ricordo di Cino da Pistoia, ballata *Io guardo per li prati ogni fior bianco*, 10-11: «E quando l'aura move il bianco fiore, | rimembro de' begli occhi il dolce bianco...», comunque incrociato con un *incipit* di Bernart de Ventadorn, congruo alla situazione di euforia: «Tant ai mo cor ple de joya, | tot me desnatura. | Flor blancha, vermelh' e groya [gialla] | me par la frejura». Per *òra*, variante monottongata di *aura*, cfr. CXXXI 9-10: «et le rose vermiglie infra la neve | mover da l'òra, et discovrir l'avorio», con altra combinazione delle medesime sostanze; CCV 4, CCLXXX 9, CCXCIX 10, CLXXVI 9. *fior' bianchi et gialli*: forse incrocio tra la *Flor blancha* ... *e groya* di Bernart con la primaverile rivera di Matelda, che si rivolge «in su i vermigli e in su i gialli | fioretti...» (*Purg.* XXVIII 55-56; *Tr. Cup.* IV 123); il giallo è l'ultimo stadio naturale dell'oro della stanza. *mova*: il verbo dei fiori e delle foglie mossi dal vento primaverile, «et le rose vermiglie ... | mover da l'òra» (CXXXI 9-10), «sí dolce l'aura | al tempo novo suol movere i fiori» (CCXXXIX 1-2 e 16-17), «verdi fronde | mover soavemente a l'aura estiva» (CCLXXIX 1-2).

82. *torna a la mente*: corrisponde a *mi rimembra* in sede finale della terza stanza (v. 39), con il luogo e il tempo della memoria evocato nell'*incipit* «Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco | ov'i' perdei me stesso» (cfr. nota a CLXXV 1).

83-84. *a l'aura sparsi* | *i capei d'oro*: certa autocitazione del sonetto «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi...» (XC), celebrativo del *loco* del *primo dí* dell'innamoramento; va a conferma la ripresa della clausola finale di stanza *ond'io sí súbito arsi* su «qual meraviglia se *di súbito arsi?*» (XC 8), qui in particolare sintonia con il tema di Medea che «ut *vidit* iuvenem, specie praesentis inarsit» (*Met.* VII 83); con parallele emozioni: «Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa | indietro veggio» (CXLIII 9-10), «in selve mai qual dea, | chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?» (CLIX 5-6).

[VII]. 85-86. *Ad una ad una*: sentimento analitico delle cose incalcolabili, come nel regno della scrittura, «a tal che non m'ascolta narro | tutte le mie fatiche, ad una ad una» (CCXXIII 5-6), «Le soavi parole e i dolci sguardi | ch'ad *un ad un* descritti et depinti ài» (CCLXXIII 5-6). *annoverar*: numerare, contare, con quelle stelle innumerabili come la rena del mare. Dal *numerare stellas* del *Liber Genesis* (XV 5), derivano anche le soluzioni adynatiche di *Fam.* VII 18, 7, «Michi vero promptius sit arenas maris et celi astra numerare, quam cunta fortune...», e di *Epyst.* II 5, 122-23; anche *Gn* XIII 16: «si quis potest ho-

minum numerare pulverem terrae, semen quoque tuum numerare poterit». *(i)n picciol vetro ... l'acque*: racchiudere in una fiala, in un'ampolla, l'acque del mare; tra le meraviglie di Dio, a lui solo possibili, che «statuit aquas quasi in utre» (*Ps* LXXVII 13); cfr. CV 15. In apertura di stanza i due *impossibilia* consecutivi moltiplicano la figura dell'*adynaton* come nella seconda stanza della sestina XXX; le *stelle* corrispondono a *stelle erranti* (v. 58), *picciol vetro* a *vasel* (v. 72), come sintesi allusiva delle cose toccate nelle stanze quinta e sesta, ma non per questo narrabili, 'ricontabili' (v. 88); cfr. *Secr.* III (p. 208): «Quotiens igitur floribus vernis estivam segetem, quotiens estivis solibus autumni temperiem, quotiens autumni vindemiis hibernam subcessisse nivem vides, dic tecum ... Quis pulcerrima spectacula serene noctis *enumeret*...» Per il passo Santagata cita Properzio, *El.* II XXXII 49-51. Varianti somme di altri *impossibilia* nella fine del *Canto notturno* di Leopardi: «Forse s'avess'io l'ale | da volar su le nubi, | e noverar le stelle ad una ad una, | o come il tuono errar...».

87. *in sí poca carta*: quella dedicata a questa canzone, secondo il programma della prima stanza. Luogo parallelo è la lezione *con una breve carta*, variante intermedia per la canzone *Nel dolce tempo*, per cui nota a XXIII 99.

88. *novo penser di ricontar*: una *nova cogitatio* e una diversa nostalgia (*Fam.* IV 1, 18-19) e anche un *canticum novum* immaginato tra il cielo e la terra (v. 93) in un nuovo spazio spirituale; cfr. nota a CXXIX 17. *ricontar*: raccontare quasi enumerando, con richiamo all'impossibile *annoverar* del v. 85, in forte richiamo fonico isometrico.

89. *in quante parti*: la stessa clausola al primo emistichio quinario nella vicina canzone CXXIX 38, «*in tante parti* et sí bella la veggio», qui in gioco etimologico con la rima *sparta*, v. 90; cfr. CVII 9-11. *il fior ... belle*: la bella delle belle, il fior fiore della beltà, con un modulo arcaico impiegato al richiamo dei fiori della sesta stanza, v. 81.

90. *stando in se stessa*: restando uguale a se stessa senza diminuzione; sul modello della multiforme Sapienza, che «in se permanens omnia innovat» (*Sap* VII 27); cosí Agostino a Dio: «et tu in te manes, nos autem in experimentis volvimur» (*Conf.* IV V 10). *sparta*: sparsa; cosí nel sonetto della mirabile *selva*: «et l'imagine lor son sí *cosparte*...» (CVII 9), sempre parlando della luce degli occhi scintillanti.

91. *non mi diparta*: non mi allontani. Il verso fa da contrappunto mentale alla separazione fisica data nella seconda stanza, «Poi che la dispietata mia ventura | *m'à dilungato* dal maggior mio bene», vv. 15-16. Rima ricca e derivativa con *sparta*.

92. *né farò io*: e io non mi allontanerò, con *fare* vicariante di *dipartirsi*. Clausola ritmico-sintattica che ricorda quella di Dante: «non son però tornato un passo a retro, | *né vo tornar* (*Io son venuto*, 63-64). *fuggo*: si veda ancora il tema del sonetto CVII 5, «Fuggir vorrei: ma...».

93. *in cielo e 'n terra*: «perché guardando egli la sú in cielo il sole con l'altre erranti stelle, e qua giú in terra le stagion', le nevi, le rose e i fiori, con altri infiniti oggetti ch'a le bellezze di lei rendevano similitudine, come ne le precedenti stanze ha dimostrato» (Vellutello). *rachiuso i passi*: sbarrato i varchi di fuga; con richiamo interno a «e i passi intorno serra», CX 3.

94. *lassi*: stanchi, affaticati, come gli «Occhi miei lassi» della seconda ballata del Libro, per cui cfr. nota a XIV 1.

95. *sempre è presente*: cosí ad inizio della lettera metrica a Barbato da Sulmona, «Tua ... michi semper imago | it presens mecumque sedet» (*Epyst.* II 16,

1-2) e nella grande canzone di lontananza CXXIX 61, «che sempre m'è sí presso et sí lontano». *mi struggo*: quasi ancora un riflesso dell'immagine della neve al sole della quarta stanza.

96. *meco stassi*: se ne sta con me, «mecumque sedet» della citata epistola a Barbato; variante interna di «Meco si sta» di *Lasso me* (LXX 38), come indizio del pensiero incarnato.

97. *ch'altra non veggio*: altra variante della tensione visiva del protagonista del Libro, come «ch'altro non vede...», CXVI 7. Il sintagma *veder bramo* e l'*adnominatio* con *veggio* è in sintonia con i segni di beatitudine del sonetto «Sí come eterna vita è veder Dio, | né piú si brama, né bramar piú lice...» (CXCI).

98. *né 'l nome ... chiamo*: e nei miei sospiri (in versi) non invoco il nome d'altra donna; «et solo del suo nome | vo empiendo l'aere...» (XCVII 10-11, cfr. nota a V 1); anche qui il nome è fittamente evocato dalle variazioni su *l'aura*, *l'òra*, l'*oro* in chiusura della sesta stanza (vv. 83, 80, 84), e *l'aureo*, v. 49. *ne' sospir' miei chiamo*: forse ricordo di Cino, sonetto di lontananza *Ciò ch'i' veggio di qua*, 12: «quella ch'i' chiamo basso ne' sospiri».

[Congedo]. 99-100. *parlo*: dico (in versi); verbo che corrisponde al messaggio di *dirò* e *Dico che* della prima strofe (vv. 10 e 12). *è nulla | al ... pensero*: è nulla a confronto del pensiero d'amore nascosto nel cuore, come tutti i *motus animi* che sono «invisibiles et occulti» (*Fam.* IV 1, 13); in parallelo: «a quel ch'i' sento è nulla» nella seconda *cantilena oculorum* (LXXII 48), «è nulla a la tua gran vertute» nella canzone alla Vergine (CCCLXVI 102), con lo stesso *a* di rapporto; cfr. CXXVIII 2.

101. *dí et nocte*: cifra temporale dell'affanno, cfr. nota a LXXIV 8; XXIII 56-57, XXII 20, XXXVII 64, CVII 6, ecc. *porto*: ho.

102. *solo ... conforto*: per il solo conforto di quel pensiero.

103. *lunga guerra*: richiamo interno alla «lunga guerra de' sospiri» di XCVI 2, nonché alla metaforica guerra richiamata nella terza stanza, v. 33. *ancho non pèro*: ancora non perisco.

104-5. *ben m'avria ... piangendo*: il distacco (da me) del mio cuore (che vive con lei, cfr. CXXIX 71) m'avrebbe davvero già ucciso a forza di lacrime. Per il tema cfr. XXI, XCIV e CXXX 13, dove la *lontananza* del cuore è chiamata *exilio*; per il verbo *morire* transitivo nota a XIV 2.

106. *quinci*: di qui, da questo *conforto* del pensiero (v. 100).

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sí spesse veggio,
piacemi almen che ' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
Rettor del cielo, io cheggio
che la pietà che Ti condusse in terra
Ti volga al Tuo dilecto almo paese.
Vedi, Segnor cortese,
di che lievi cagion' che crudel guerra;
e i cor', che 'ndura et serra
Marte superbo et fero,
apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda;
ivi fa' che 'l Tuo vero,
qual io mi sia, per la mia lingua s'oda.

Voi cui Fortuna à posto in mano il freno
de le belle contrade,
di che nulla pietà par che vi stringa,
che fan qui tante pellegrine spade?
perché 'l verde terreno
del barbarico sangue si depinga?
Vano error vi lusinga:
poco vedete, et parvi veder molto,
ché 'n cor venale amor cercate o fede.
Qual piú gente possede,
colui è piú da' suoi nemici avolto.
O diluvio raccolto
di che deserti strani,
per inondar i nostri dolci campi!
Se da le proprie mani
questo n'avene, or chi fia che ne scampi?

Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca rabbia;

ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo,
s'è poi tanto ingegnato,
ch'al corpo sano à procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
fiere selvagge et mansüete gregge
s'annidan sí, che sempre il miglior geme;
et è questo del seme,
per piú dolor, del popol senza legge,
al qual, come si legge,
Mario aperse sí 'l fianco,
che memoria de l'opra ancho non langue,
quando assetato et stanco
non piú bevve del fiume acqua che sangue.

Cesare taccio che per ogni piaggia
fece l'erbe sanguigne
di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par, non so per che stelle maligne,
che 'l cielo in odio n'aggia:
vostra mercé, cui tanto si commise.
Vostre voglie divise
guastan del mondo la piú bella parte.
Qual colpa, qual giudicio o qual destino
fastidire il vicino
povero, et le fortune afflicte et sparte
perseguire, e 'n disparte
cercar gente et gradire,
che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
non per odio d'altrui, né per disprezzo.

Né v'accorgete anchor per tante prove
del bavarico inganno
ch'alzando il dito colla morte scherza?
Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno;
ma 'l vostro sangue piove
piú largamente, ch'altr'ira vi sferza.
Da la matina a terza
di voi pensate, et vederete come
tien caro altrui che tien sé cosí vile.
Latin sangue gentile,
sgombra da te queste dannose some;

non far idolo un nome
vano senza soggetto:
ché 'l furor de lassú, gente ritrosa,
vincerne d'intellecto,
peccato è nostro, et non natural cosa.

Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria?
Non è questo il mio nido
ove nudrito fui sí dolcemente?
Non è questa la patria in ch'io mi fido,
madre benigna et pia,
che copre l'un et l'altro mio parente?
Perdio, questo la mente
talor vi mova, et con pietà guardate
le lagrime del popol doloroso,
che sol da voi riposo
dopo Dio spera; et pur che voi mostriate
segno alcun di pietate,
vertú contra furore
prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto:
ché l'antiquo valore
ne l'italici cor' non è anchor morto.

Signor', mirate come 'l tempo vola,
et sí come la vita
fugge, et la morte n'è sovra le spalle.
Voi siete or qui; pensate a la partita:
ché l'alma ignuda et sola
conven ch'arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle
piacciavi porre giú l'odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena;
et quel che 'n altrui pena
tempo si spende, in qualche acto piú degno
o di mano o d'ingegno,
in qualche bella lode,
in qualche honesto studio si converta:
cosí qua giú si gode,
et la strada del ciel si trova aperta.

Canzone, io t'ammonisco
che tua ragion cortesemente dica,

perché fra gente altera ir ti convene,
et le voglie son piene
già de l'usanza pessima et antica,
del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
fra ' magnanimi pochi a chi 'l ben piace.
Di' lor: Chi m'assicura?
I' vo gridando: Pace, pace, pace.

Una delle canzoni politiche del *Canzoniere* (XXVIII e LIII), la piú celebre e amata dagli intellettuali italiani, da Machiavelli, che cita a chiusura del *Principe* la penultima strofe («vertú contra furore | prenderà l'arme...»), a Leopardi che qui si fonda per le sue proprie canzoni 'patriottiche'. È un messaggio di pace affidato ai «magnanimi pochi» signori italiani (congedo), che dovrebbero desistere dalle guerre intestine, tornare a civiltà, cogliendo occasione per licenziare i mercenari tedeschi, nipoti di quel popolo vinto un tempo da Mario e da Cesare (strofe III e IV), ora prezzolati insolenti che scherzano con la morte. Il poeta dice di trovarsi nella valle del Po, «dove doglioso et grave or seggio» («dextera regis | ripa Padi», dove dall'alto si vede tutta la Gallia cisalpina, «Gallia sub pedibus iacet Itala tota *sedenti*», scrive in un'epistola metrica all'amico Barbato da Sulmona, *Epyst.* II 16, 15-31), quindi al momento d'uno dei suoi soggiorni a Parma. Qui, nell'Elicona italiano di Selvapiana, era giunto da Napoli, «vate novello» dopo l'incoronazione in Campidoglio (1341), nelle terre dell'ospitale Azzo da Correggio, che aveva appena riconquistato su Mastino della Scala la signoria della città. Non è ormai dubbio che la motivazione di *Italia mia*, come ha mostrato il Carducci (poi Cesareo e Calcaterra), sia stata la guerra intorno a Parma dell'inverno 1344-45, quando, avendo Azzo ceduto Parma al marchese Obizzo d'Este, invece che, secondo i patti del '41, a Luchino Visconti, le truppe estensi guerreggiavano (poi sconfitte) con Filippino Gonzaga, signore di Mantova e di Reggio, fiancheggiato dal Visconti: ma principali fiancheggiatori delle due parti erano i mercenari teutonici. Dell'avventurosa fuga da Parma, dove ancora ferveva la guerra con dubbie vicende («Itaque iam sepe variante fortuna, idem ipse qui obsidebat obsessus est, necdum certus est exitus...»), racconta Petrarca stesso scampato a Bologna in un'altra lettera a Barbato del 25 febbraio 1345, probabile termine *ante quem* (*Fam.* V 10). Cosí la canzone, che trae il movimento forte essenziale dall'epòdo oraziano *Quo, quo scelesti ruitis?* (VII), un grido di dolore per Roma che si distrugge con le sue mani in guerre fratricide (vv. 31-32), sembra nata prima di questa data nel rifugio di Selvapiana, un tempo «domus placidissima Musis» (lí il *pyerius* ... *ardor* l'aveva ricondotto all'*Africa* abbandonata, *Epyst.* II 16, 19-23), ora anch'essa debilitante teatro di guerra. Il sentimento dominante nel *Canzoniere* del tempo e della morte è concentrato nell'ultima stanza, «Signor', mirate come 'l tempo vola, | et sí come la vita | fugge...», mentre il sogno d'un ritorno all'Elicona di Valchiusa è rinviato al congedo della canzone *Di pensier in pensier* che segue nel Libro (altro segno di continuità emotiva del trittico italiano CXXVII-CXXIX), «Canzone, oltra quell'alpe | ... | mi rivedrai», secondo il pensiero espresso nella lettera a Barbato: «Subierat iam ante cupiditas transalpini Eliconis, quoniam italus Elicon bellis ardebat; ita ergo hinc odio, hinc desiderio agebar. Sed quid agerem?...» (*Fam.* V 10, 3). Il testo, al centro

d'una grande sequenza amorosa, di lontananza e di nostalgia (CXXV-CXXIX), interrompe il malessere privato dell'amante col sentimento del male di tutti.

Canzone di sette stanze di sedici versi, endecasillabi e settenari; la fronte ha schema AbC BaC, sirma cDEeDdfGfG; congedo uguale alla sirma, quindi con la rima c irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Carducci, *Saggio*, pp. 104-34; Torraca, *Italia mia*, in *Studi di storia letteraria*, pp. 272-99; Phelps, *The Earlier and Later Forms*, pp. 106-32; Monteverdi, *La tedesca rabbia*, pp. 196-99; Bianchi, *Sulla data*, pp. 225-35; Mommsen, *The Date*, pp. 28-37; Vallese, *Dante e la canzone Italia mia*, pp. 3-20; Martellini, *Per una interpretazione*, pp. 230-44; Ille, *Italia mia*, pp. 3-16; Belloni, *Due commenti*, pp. 127-41.

[I]. 1. *parlar ... indarno*: parole inani che legano quest'esordio alle inadeguate parole d'amore della canzone che precede nel Libro, «quant'io parlo è nulla» (CXXVII 99), in comunanza di situazione tra parole poetiche amorose e parole poetiche civili.

2. *a*: rispetto a, come in CXXVII 100, CCCXXXV 9, CCCLXVI 102. *piaghe mortali*: ferite che ricordano «le piaghe c'hanno Italia morta» di *Purg.* VII 95 (Carducci).

3. *bel corpo*: cosí anche in *Fam.* XI 8, 29, «formosum corpus Italie lacerari». *sí spesse*: cosí fitte; «*mortali* per la qualità, *sí spesse* dice per la separata quantità» (Daniello).

4. *piacemi almen*: la stessa clausola di endecasillabo *a minore* in LXVII 12, «Piacemi almen d'aver cangiato stile». Con *bel corpo, belle contrade* (v. 18), *nostri dolci campi* (v. 30), *mansüete gregge* (v. 40), *la piú bella parte* (v. 56), *sangue gentile* (v. 74), è anticipata nelle varie stanze la *patria* e il *nido* ritratto nella sesta. *sospir'*: anche questi implicati coi sospiri amorosi di CXXVII 98. *Enjambement* dei vv. 4-5, 5-6, 12-13.

5-6. *spera*: verbo singolare con doppio soggetto, come spesso altrove; cfr. LVII 7-8. *'l Tevero ... | e 'l Po*: «Per questi tre fiumi intende Italia, ed è luogo preso da Dante» nel *Convivio*, IV XIII 13, «li Latini, e da la parte di Po e da la parte di Tevero» (Castelvetro). *doglioso et grave*: «*doglioso*, nell'animo, *et grave*, nel corpo, ché·lla tristitia ingrossa li spiriti e fa l'uomo pesante» (Marsili); similmente *grave et pensosa* è madonna in CCXLIX 2. *or seggio*: mi trovo in questo momento; cfr. XXXVII 38.

7. *Rettor del cielo*: ispirato al *rector Olympi* di Lucano, *Phars.* II 4 (Vellutello) e sul Sole *caeli ... rector* di Plinio, *Nat. hist.* II 4. *cheggio*: chiedo, invoco.

8. *pietà*: la misercordia di Dio.

9. *Tuo ... almo paese*: «in quanto scelto da Dio a centro della cristianità» (Contini); il *paese almo*, che dà nutrimento e vita, è quello dell'amata nel sonetto del passero solitario (cfr. nota a CCXXVI 12).

10. *cortese*: generoso, per quella «somma et ineffabil cortesia» o gratuita misericordia che è attributo del divino (nota a LXXXI 6), il dantesco «sire de la cortesia» (*Vita Nuova* XLII 3, *Par.* VII 91-93). Anche la Vergine è «Regina cortese» in Jacopone; cfr. XXVIII 83, LXXVII 12, CCVII 16.

11. *di che lievi ... guerra*: quale guerra crudele per ragioni inconsistenti, «et questo è maggior male che se le cagioni fossono grandi et sofficienti» (Marsili); sottilmente *lievi* è in circuito con la gravezza dell'Io, v. 6.

12. *i cor'*: i cuori dei reggitori delle «belle contrade» italiane, il *Voi* ad attacco della seconda stanza. *'ndura et serra*: fa duri come pietra e chiude alla pietà; binomio verbale corrispondente a «nel cor m'induro e 'naspro» di *Lasso me* (LXX 29), cfr. CCC 5.

13. *Marte ... fero*: replica metonimicamente la «crudel guerra» del v. 11; *Mars funestus* di *Fam.* XVIII 16, 1.

14. *snoda*: sciogli quei cuori; verbo contrapposto a *serra*, come *'ntenerisci* a *'ndura*; cfr. CXXV 41.

15. *ivi*: nei cuori di quei tali signori. *'l Tuo vero*: la *Veritas* che è Dio stesso secondo l'Evangelista, «Ego sum via, et veritas et vita» (*Io* XIV 6); *vero* è parola tematica, vv. 63 e 118, all'inizio, al centro e in fine del testo.

16. *qual io mi sia*: qualunque io sia, «quantunque da poco» (Marsili), col verbo medio, come in Dante, «I' mi son un...» (*Purg.* XXIV 52). *per*: strumentale, a restituzione di *per os* scritturale (*Lc* I 70).

[II]. 17. *Voi*: vocativo sospeso da verbo, come nel sonetto proemiale (nota a I 1) e in CXXV 27. Opponendosi l'inizio della stanza a *per la mia lingua s'oda* del v. 16, il messaggio assente è 'intendete'. *il freno*: «per traslazione, cioè il governo e la potestà. Onde Virgilio di Latino [*Aen.* VII 600]: "rerumque reliquit habenas"» (Daniello); *Purg.* XX 55-56: «trova'mi stretto ne le mani il freno | del governo del regno» (Carducci), con lo stesso *enjambement*.

18. *belle contrade*: d'Italia, «per esser quelle, come si dice, il giardino del mondo» (Daniello); poi con crescente affetto il *terreno*, il *nido* e la *patria* della sesta stanza.

19. *di che*: delle quali contrade. *nulla pietà ... stringa*: non mostrate il cuore stretto da tenerezza alcuna; cosí Dante, *Purg.* VI 116, «e se nulla di noi pietà ti move», nell'invettiva all'Italia (Carducci).

20. *qui*: in queste belle contrade d'Italia. *pellegrine*: straniere.

21-22. *perché*: finale; la risposta alla domanda ironica di questi versi è insinuata dopo, «per inondar i nostri dolci campi!», v. 30. La stessa immagine nei vv. 50-51, 62 e 69. Il «barbarico sangue» sarà poi leopardiano (*All'Italia*).

23. *Vano error*: non del tutto diverso da quello che accieca l'amante (*errore* è parola tema di CXXIX 37, 39, 50); implicazione anche col «vago errore» di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI 51), e con il *van dolore* iniziale del Libro, I 6.

24. *poco ... molto*: i due poli del vano *errore*; «troppo errate in due modi, prima ché conoscete poco, et però dice poco vedete, et poi l'altro erore, che è maggiore, che vi pare ben provedere» (Marsili).

25. *cor venale ... fede*: altra suggestione lucanea, «Nulla fides pietasque viris qui castra secuntur, | venalesque manus» (*Phars.* X 407-8; Vellutello); cosí in *Fam.* XI 8, 31: «Insani, qui in venalibus animis fidem querimus...».

26. *Qual*: chi. *gente*: gente d'armi, truppe mercenarie.

27. *da' ... avolto*: avvolto, circondato da nemici; «Proverbio: Quot servi, tot inimici» (Castelvetro).

28. *diluvio raccolto*: la pioggia di ferro delle «pellegrine spade» radunate in Italia dai luoghi piú lontani; lo stesso *ferreum imbrem* che piove sull'Italia nel *De vita solitaria* II 9 (p. 464): «Germania nil aliud studet quam stipendiarios latrones in reipublice exitium armare, et e suis nubibus in nostras terras iugem ferreum imbrem pluit ... Italia suis ipsa se viribus conficit...» (Chiòrboli).

29. *strani*: esotici (Contini), contrapposti a «i nostri dolci campi» e al «verde terreno», v. 21.

30. *per inondar*: nella metafora del *diluvio*. *dolci campi*: eco dei virgiliani «dulcia ... arva», *Ecl.* I 3 (Castelvetro), forse incrociata con la *tempestas*, o *diluvium*, effusa «per ... campos», in *Aen.* VII 222-28, «diluvio ex illo...» (Daniello); cfr. *Epyst.* III 11, 6.

31. *da le ... mani*: dalle nostre stesse mani, come in *Fam.* XI 8, 5, «nostris propriis manibus saucii perimus, nostris propriis manibus spoliati...»; anche *Fam.* XXII 14, 74; Orazio, *Epod.* VII 9-10: «sua | urbs haec [Roma] periret dextera?».

32. *n'avene*: capita a noi. *ne*: da *questo*, da tanto male.

[III]. 33-34. *Ben ... stato*: «la prudentissima natura, antivedendo il danno che poteva seguire» (Daniello), provvide alla nostra condizione mediante uno *schermo* naturale. *de l'Alpi schermo*: motivo classico, anche in *Fam.* XVIII 16, 19, «omnem hanc que Apenninum et Alpes interiacet opulentissimam atque pulcerrimam Italie partem, externorum ac famescentium predam facias luporum, quibus bene nos, quod in ore semper habeo, ipsarum iugis Alpium *solers natura* secreverat...»; Cicerone nell'orazione *De provinciis consularibus*, XIV 1: «Alpibus Italiam munierat ante natura non sine aliquo divino numine» (Daniello); Plinio, *Nat. hist.* III 23 (Castelvetro); Giovenale, *Sat.* X 152, detto di Annibale movente verso l'Italia: «opposuit natura Alpemque nivemque» (Vellutello).

35. *la tedesca rabbia*: *topos* classico e medievale (Monteverdi), corrispondente al *furor teutonicus* di Lucano (*Phars.* I 255-56) citato nella canzone XXVIII 53 e in *Tr. Fame* I 110; la *transalpinam rabiem* di *Fam.* XXIII 1, 2; Carducci ricorda la «rabies ... germanica» di Arrigo da Settimello nell'Elegia *De diversitate fortunae* (II 143).

36. *'l desir cieco*: antitetico alla previdenza di Natura (v. 32) e causa di sofferenza (v. 41); anche questo, sia nell'amore come nella politica, è male (cfr. LVI 1, CCXCIV 13); simile il «Furor ... caecus» di Orazio, *Epod.* VII 13; «caeca cupiditas» in *Sen.* XI 17. *e ... fermo*: determinato a volere il suo male.

37. *S'è ... ingegnato*: come in Dante, *Amor, da che convien*, 19, «L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna» (Capovilla, *Studi sul Canzoniere*, pp. 150-51); cfr. XXXVII 70, CLXXXIV 3-4.

38. *scabbia*: lemma energico dantesco, *Inf.* XXIX 82, sempre in rima con *rabbia*; *Purg.* XXIII 49; cfr. *Epyst.* I 3, 98-100: «iam nimium vicina lues mediumque molesta | corripuit corpus Latii fibrasque per omnes | ibit...» (Carducci).

39. *una gabbia*: una medesima gabbia; quella che diventa il *nido* della sesta stanza nella visione dell'Io, v. 82.

40. *fiere ... mansüete gregge*: corrispondenti ai lupi e al gregge italico della lettera *Fam.* XVIII 16, 20 sopra citata; quelle pacifiche greggi tra le quali si vede «nudrito» il poeta nella sua patria, vv. 83.

41. *il miglior geme*: i mansueti che soffrono come conseguenza del «desir cieco» (v. 36).

42-43. *et è questo ... legge*: e questo proviene (il gemere dei buoni e dei mansueti, vv. 40-41) dalla stessa stirpe (*seme*) di quel popolo senza legge vinto da noi. *per piú dolor*: per incremento di sofferenza, «per piú dolor ivi sentire», nota a XXIII 145-46. *senza legge*: cadenza sallustiana, *De coniuratione Catilinae* VI 1, «genus hominum agreste, sine legibus, sine imperio...» (Castelvetro). Rima equivoca con (*si*) *legge*.

44. *come si legge*: nelle storie, ed espressamente si allude al passo di Floro (*Epit.* I XXXVIII 9, citato in *Fam.* XXII 14, 28 e XXIII 1, 4) circa la vittoria di Mario sui Teutoni ad *Aquae Sextiae* (Aix-en-Provence): «tanto ardore pugnatum est, ea caedes hostium fuit, ut victor Romanus cruento flumine [l'attuale Arc] non plus acquae biberit quam sanguinis» (Castelvetro); cfr. *Inf.* V 58-59, «Ell'è Semiramís, di cui si legge [in Paolo Orosio] | che succedette a Nino...»; nota a CII 4, CCXXXIX 20.

45. *aperse ... fianco*: inflisse una ferita cosí profonda.

46. *de l'opra*: di quell'impresa. *non langue*: cioè sopravvive, s'intende nella toponomastica provenzale (Contini); «I campi ove fu combattuta la battaglia delle *Aquae Sextiae*, ingrassati dal sangue e dai cadaveri, ebbero nome di *Campi putridi*, e di quel nome è un ricordo il villaggio di *Pourrières*...» (Carducci), ecc.

48. *piú bevve ... sangue*: episodio ricordato anche nel frammento Ia 7-8 del *Triumphus Mortis*: «o sotto quel [Mario] che non d'argento terso | die' bere a' suoi, ma d'un rivo sanguigno».

[IV]. 49. *Cesare taccio*: formula classica di preterizione, come ad esempio in *De vita solitaria* II 5 (p. 416), «Sileo nunc ... Basilium; sileo magnum virum Gregorium...», qui messa a ripresa del tema di Mario e delle terre e dell'acqua fatta sangue.

50. *l'erbe sanguigne*: tema dei vv. 21-22 (con simile *enjambement*), 62, 69; cfr. «Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sí pronte | a farla del civil sangue vermiglia» (XLIV 1-2), sempre Cesare.

51. *nostro*: romano, italiano (cfr. nota a CIII 8), con quel *ferro* contrapposto alle «pellegrine spade» del v. 20.

52-53. *per che stelle maligne*: per quale avverso influsso stellare, come *sinistro sidere* di *Secr.* I (p. 50); cfr. XLI 12. *n'aggia*: ci abbia.

54. *vostra mercé ... commise*: grazie a voi, signori, cui fu affidata tanta autorità, tanto potere decisionale; cfr. nota a LXXX 8. Rima ricca e derivativa con *mise*.

55. *Vostre ... divise*: i vostri discordi appetiti (che si sommano al *desir cieco*, v. 36), con enfasi dell'allitterazione e dell'iterazione *vostra ... Vostre*.

56. *la piú bella parte*: l'Italia, quella che Dante chiama «'l giardin de lo 'mperio», *Purg.* VI 105.

57-58. *Qual colpa ... vicino*: quale *colpa* da espiare, quale *giudicio* divino, quale *destino* espresso da Dio v'impone di avere in odio [*fastidire*, cfr. v. 104] lo stato vicino. In forma interrogativa sembra negata l'operazione del cielo nei mali presenti d'Italia, dovuti invece alle *voglie divise* dei signori rapaci (vv. 52-56). Somma di ricordi oraziani e danteschi; nell'epòdo VII 13-14 si chiede con una disgiunzione a tre termini quale sia la causa della guerra civile in Roma: «Furorne caecus [v. 36] an rapit vis acrior | an culpa? responsum date» (Carducci), con significante forte che dà il movimento al verso, di significato piú vicino al dantesco «ché, se giudizio o forza di destino | vuol pur che il mondo versi...» (*Tre donne*, 77-78); e anche: «Qual fortuna o destino», *Inf.* XV 46; «Qual forza o qual ventura», *Purg.* V 91; nota a LXXXI 12. Forte *enjambement* tra sostantivo e aggettivo, *vicino* | *povero*.

59. *le fortune ... sparte*: i beni del vicino danneggiati e saccheggiati; cfr. nota a CII 5. Altro *enjambement* nella somma dei vv. 58-61.

60. *perseguire*: perseguitare. *'n disparte*: «fuori d'Italia» (Castelvetro), fuori della «piú bella parte», con gioco etimologico probabilmente allusivo. Rima ricca con *sparte*.

61. *cercar gente*: assoldare gente d'armi; cfr. v. 26. *gradire*: simpatizzare per; infinito coordinato a *cercar*, con oggetto sempre *gente*.

62. *che*: soggetto, la qual *gente*. *a prezzo*: per denaro.

63. *per ver dire*: per dire la verità, «che·lla verità mi costrigne, non *per odio d'altrui*, de' tedeschi, *né per disprezzo*» (Marsili), cfr. vv. 15 e 118.

64. *disprezzo*: rima derivativa con *prezzo*. A questo lemma, come a *odio*, va riferito *d'altrui*.

[V]. 65. *Né v'accorgete ... tante prove*: «qui pone un'altra ragione presa dalla experienzia...» (Marsili).

66. *bavarico*: non s'allude alla spedizione di Lodovico il Bavaro (Vellutello, Gesualdo, Castelvetro, ecc.), ma al fatto che molti mercenari erano bavaresi, a cominciare da quel Guarnieri di Urslingen fondatore della famigerata Grande

Compagnia (Contini); cosí anche nel commento del Marsili: «questo dice perché quelli di Baviera furono i primi tedeschi che venono in Italia per soldati».

67. *alzando il dito*: è il *tollere digitum* dei gladiatori, segno di resa (Tassoni, Carducci); già il Daniello citava Giovenale, «et, verso pollice vulgus | cum iubet, occidunt populariter» (*Sat.* III 36-37); cosí metaforicamente in *Sen.* XII 2: «victus sum, tollo digitum, reddo arma» (Beccadelli); CCCXXXI 7: «Or, lasso, alzo la mano, et l'arme rendo». *scherza*: con *sferza* e *terza* forse eco della rima C della canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, 68-72, «pigliandole anzi *terza*, | ... | anzi farei com'orso quando *scherza*; | e se Amor me ne *sferza*...».

68. *lo strazio*: il ludibrio, il disdoro.

69. *'l vostro sangue*: «cioè quello che versate tra voi» (Daniello), cfr. vv. 22, 48, 50, 62. *piove*: scorre; nella metafora del *diluvio* e in accordo con *per inondar* della seconda stanza, vv. 28-30.

70. *ira*: qui odio; cfr. v. 104, e nota al v. 58.

71-72. *Da la matina a terza*: nel poco tempo tra la campana del mattutino e quella della terza ora canonica (terza dopo l'alba), quando si è ancora digiuni e lucidi. Allusione a un passo degli *Actus Apostolorum* II 15: «Non enim ... hi ebrii sunt, cum sit hora diei tertia» (Daniello). *di voi ... come*: pensate a voi e a quel che fate, e vedrete...

73. *che*: colui che, cfr. CXXXI 7. Il senso è: e vedrete come può amare un altro chi vende «l'alma a prezzo» (v. 62), con ripresa del tema dei vv. 24 sgg.

74. *Latin sangue*: italiano, a memoria del *Latinum sanguis* di Orazio, *Epod.* VII 4. *gentile*: nobile.

75. *sgombra*: scarica; cfr. L 20, CXXIX 49, ecc.

76-77. *un nome ... senza soggetto*: senza sostanza, *sine re*, come in Ovidio, *Am.* III III 23: «Aut sine re nomen deus est frustraque timetur» (Gesualdo); anche Boezio, *Cons.* III 4: «magna olim potestas, nunc inane nomen» (Daniello). Forse implicito il riferimento agli idoli *vana* e degni di scherno di Geremia, X 15. Altro potente *enjambement* tra sostantivo e aggettivo, cfr. CXXVI 17-18, ecc.

78. *'l furor de lassú*: la stessa «tedesca rabbia» di sopra, con emersione del ricordo del *furor teutonicus* lucaneo, nota al v. 35. *ritrosa*: dura, come bestie.

79-80. *vincerne ... cosa*: perché è colpa nostra [*peccato*] e non cosa naturale [risponde alla colpa delle stelle, al *giudicio* e al *destino*, v. 57] che quella gente furiosa e di testa dura vinca noi proprio in intelligenza (infinitiva soggettiva). Tema senecano dell'*ira* barbarica e della *virtus* romana (*De ira* I XI).

[VI]. 81. *terren*: la terra, il suolo, come in CVIII 1, CCCLX 92. *pria*: fin dai primi passi.

82. *il mio nido*: con la stessa designazione affettiva in frase interrogativa nel sonetto CCCXXI 1, «È questo 'l nido in che la mia fenice...?».

83. *nudrito*: allevato, come comunemente in antico italiano e francese; cosí nella sestina XXII 18.

84. *in ch'io mi fido*: nella quale trovo fiducia e sicurezza; «Ma pur in te l'anima mia si fida» (CCCLXVI 72; cfr. XXXI 13, CV 42, CCLXIV 15) sul salmistico «in te confido» (*Ps* XXIV 2).

85. *madre*: apposizione di *patria*, v. 84; «pulcra parens» nella lettera poetica all'Italia (*Epyst.* III 24, 18); «almo paese», v. 9. *benigna et pia*: sul tipo scritturale «pius ... et clemens» (*2 Par* XXX 9), «pius et misericors» (*Eccli* II 13); «conoscente et pia» (XXVIII 85), «dolce et pia» (CCCLXVI 61).

86. *copre*: richiamo interno a «qualche gratia il meschino | corpo fra voi ricopra» di *Chiare, fresche et dolci acque*, nota a CXXVI 18. *parente*: genitore, alla latina; *Inf.* I 68-69; *Aen.* II 431.

87. *questo*: le cose dette fin qui in questa sesta stanza, come fatto privato e collettivo.

88. *mova*: scuota, commuova; «e se nulla di noi pietà ti move», *Purg.* VI 116.

89. *le lagrime ... doloroso*: in parallelo il pianto del popolo romano nella canzone *Spirto gentil*, LIII 57-63.

90. *riposo*: pace, requie; segue altro *enjambement*, come ai vv. 87-88.

91-92. *pur ... pietate*: soltanto che voi mostriate qualche segno di benevolenza; *adnominatio* con *pietà* del v. 88.

93. *vertú ... furore*: la *virtus* che secondo Cicerone (*Philip.* IV 55) «propria est Romani generis et nominis» (Daniello), opposta al *furor* teutonico, come nella quinta stanza il furore è opposto all'*intellecto*, vv. 78-79.

94. *fia ... corto*: sarà breve, «perché li virtuosi et constanti nella battaglia vinceranno quelli che con furore et ira combattono» (Marsili, con rinvio ai temi di Seneca nel *De ira* I XI).

[VII]. 97. *'l tempo vola*: tema tra i piú petrarcheschi del Libro, «Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni» (XXX 13), «et veggio ben che 'l nostro viver vola» (CCCLXI 9), classico-ciceroniano («volat enim aetas», *Tusc.* I LXXVI) e cristiano: «et nescit quod tempus praeteriet et mors appropinquet» (*Eccli* XI 20).

98-99. *la vita | fugge*: altra movenza interna, come nel celebre *incipit* «La vita fugge, et non s'arresta una hora, | et la morte vien dietro a gran giornate» (CCLXXII), qui con emozione fratturata da altro *enjambement*; cfr. Virgilio, *Georg.* III 284: «Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus»; *Secr.* III (p. 208): «Nunc vita fugiente umbra mortis extenditur». Il *sí come* si riferisce a *mirate*, con *sí* rafforzativo di *et*. *n'è ... spalle*: ci sta addosso; «stat supra caput fatum» di Seneca, *De ira* III XLII 4.

100. *qui*: in terra, su questo mondo. *partita*: la dipartita, il distacco dell'anima dal corpo; cfr. LVI 13, CCCXXV 104, CCCLXV 1.

101. *ignuda et sola*: richiamo interno a «et torni l'alma al proprio albergo ignuda» di CXXVI 19. Eco dell'*Ecclesiaste* V 14: «Sicut egressus est nudus de utero matris suae, sic revertetur» (Castelvetro, che cita anche Properzio, *El.* III V 13-14) e di *Iob* I 21 (Benavides), con particolare consonanza verbale con Agostino nel *De civitate Dei* XIII XVI 1, dell'anima «corpore exuta ad Deum simplex et sola et quodammodo nuda redierit» (Chessa). Cosí poi lo spirito *ignudo e solo* leopardiano (*Alla sua donna*).

102. *conven ... calle*: è necessario [cfr. nota a CXXVII 2] che arrivi al pericoloso varco della morte; con le varianti interne «a quel dubbioso passo» di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI 22), «al periglioso varco» (XCI 14).

103. *Al passar*: nel momento del passaggio, attraversando. *questa valle*: la *vallis lacrimarum* salmistica (*Ps* LXXXIII 7) e liturgica, come in XXVIII 11.

104. *l'odio et lo sdegno*: i concetti indicati ai vv. 70 e 58.

105. *vènti contrari*: sintagma dantesco, «se da contrari venti è combattuto», *Inf.* V 30; CXXXII 9, cfr. nota a CXXIX 3. *vita serena*: altra *iunctura* dantesca (*Inf.* VI 51 e XV 49), ripresa nel sonetto *A pie' de' colli*, «da la vita altra serena» (nota a VIII 9-10) e in *Tr. Mor.* II 28-29.

106-7. *et quel ... spende*: e quel tempo che si spende nel recare offesa ad altri, con richiamo a «fastidire il vicino | ... et ... | perseguire», vv. 58-60, qui con iperbato e *enjambement*. *in qualche acto ... degno*: nel *tricolon* anaforico «in qualche acto ... | in qualche bella lode, | ... | in qualche honesto studio...» Velli (*Petrarca e Boccaccio*, p. 34) rintraccia un ideale schema sallustiano: «Verum enim vero is demum mihi vivere atque frui anima videtur, qui *aliquo negotio* intentus, *praeclari facinoris* aut *artis bonae* famam quaerit» (*Cat.* II 8).

108. *di mano ... ingegno*: «quanto a la vita attiva o ... quanto a la contemplativa» (Daniello).

109-10. *bella lode*: «cosa degna di lode, l'effetto invece de la cagione» (Daniello); cfr. *Purg.* XX 36. *honesto studio*: «applicazione onorevole» (Contini).

111. *qua giú*: in terra, nella «vita serena». Con *cosí* è anticipata la conclusione, «sic itur ad astra» (v. 112); cfr. il tema di LXVIII 4, LXXII 3.

[Congedo]. 114. *tua ragion*: il tuo argomento, come in Cavalcanti (*Donna me prega*, 73) e nel congedo della canzone di Dante *Voi che 'ntendendo* (*Conv.* II); cfr. nota a CXIX 106.

115. *gente altera*: i signori d'Italia, cfr. LIII 80. *ti convene*: devi, con la stessa necessità che è al v. 102.

116. *le voglie*: le stesse «voglie divise» del v. 55, le ree volontà nemiche del vero.

117. *l'usanza pessima*: la *consuetudo pessima* dei *Salmi penitenziali* I 23.

118. *del ver ... nemica*: perché, come dice Terenzio nell'*Andria* (I 1 68), «obsequium amicos, veritas odium parit» (Daniello); cfr. vv. 15 e 63; *Fam.* XV 12, 2 e XXIV 4, 1; *Rer. mem.* III 93, 2; *Secr.* II (p. 82); *Var.* XL = *Disp.* 10; *Invective contra medicum* I (p. 826).

119. *proverai tua ventura*: ti avventurerai, «ti arrischierai a sperimentare la tua sorte» (Contini).

120. *fra ... pochi*: in mezzo ai pochi signori che abbiano grandezza d'animo; cfr. nota a VII 12. *a chi*: ai quali.

121. *Di' lor*: come nella canzone delle due sublimi donne, «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura, | di'...», CXIX 106-7; cfr. nota a LIII 102-3. *m'assicura*: mi dà sicurezza, chi protegge il messaggio di pace della canzone, v. 122 (perché dice verità impopolari, «come dicesse: posso io dirlo sicuramente?»; Daniello); cfr. CCCXI 9.

122. *pace ... pace*: «il numero finito per l'infinito, come la Chiesa: "Incessabili voce proclamant Sanctus, Sanctus, Sanctus"» (Daniello); quella pace che è data da Dio e non dagli uomini, secondo *Io* XIV 27, sempre in andamento ternario: «Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis; non quomodo mundus dat ego do vobis»; cosí Agostino in chiusura delle *Confessioni*: «Domine deus, pacem da nobis ... pacem quietis, pacem sabbati, pacem sine vespera» (XIII xxxv 50).

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
provo contrario a la tranquilla vita.
Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte,
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s'acqueta l'alma sbigottita;
et come Amor l'envita,
or ride, or piange, or teme, or s'assecura;
e 'l volto che lei segue ov'ella il mena
si turba et rasserena,
et in un esser picciol tempo dura;
onde a la vista huom di tal vita experto
diria: Questo arde, et di suo stato è incerto.

Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.
A ciascun passo nasce un penser novo
de la mia donna, che sovente in gioco
gira 'l tormento ch'i' porto per lei;
et a pena vorrei
cangiar questo mio viver dolce amaro,
ch'i' dico: Forse anchor ti serva Amore
ad un tempo migliore;
forse, a te stesso vile, altrui se' caro.
Et in questa trapasso sospirando:
Or porrebbe esser vero? or come? or quando?

Ove porge ombra un pino alto od un colle
talor m'arresto, et pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso.
Poi ch'a me torno, trovo il petto molle
de la pietate; et alor dico: Ahi lasso,
dove se' giunto! et onde se' diviso!
Ma mentre tener fiso
posso al primo pensier la mente vaga,
et mirar lei, et oblïar me stesso,

sento Amor sí da presso,
che del suo proprio error l'alma s'appaga:
in tante parti et sí bella la veggio,
che se l'error durasse, altro non cheggio.

I' l'ò piú volte (or chi fia che mi 'l creda?)
ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde
veduto viva, et nel tronchon d'un faggio
e 'n bianca nube, sí fatta che Leda
avria ben detto che sua figlia perde,
come stella che 'l sol copre col raggio;
et quanto in piú selvaggio
loco mi trovo e 'n piú deserto lido,
tanto piú bella il mio pensier l'adombra.
Poi quando il vero sgombra
quel dolce error, pur lí medesmo assido
me freddo, pietra morta in pietra viva,
in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva.

Ove d'altra montagna ombra non tocchi,
verso 'l maggiore e 'l piú expedito giogo
tirar mi suol un desiderio intenso;
indi i miei danni a misurar con gli occhi
comincio, e 'ntanto lagrimando sfogo
di dolorosa nebbia il cor condenso,
alor ch'i' miro et penso
quanta aria dal bel viso mi diparte
che sempre m'è sí presso et sí lontano.
Poscia fra me pian piano:
Che sai tu, lasso? forse in quella parte
or di tua lontananza si sospira.
Et in questo penser l'alma respira.

Canzone, oltra quell'alpe
là dove il ciel è piú sereno et lieto
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,
ove l'aura si sente
d'un fresco et odorifero laureto.
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;
qui veder pôi l'imagine mia sola.

Grande canzone 'tragica' di lontananza e di nostalgia, avvicinata nel Libro al canto di passione civile *Italia mia* (CXXVIII); quello segnala il malessere e l'estraniamento di tutti, questa il male e l'angoscia radicale dell'Io, inquadrati nella strepitosa sequenza, un vertice del *Canzoniere*, che comincia con le note elegiache della canzone *Se 'l pensier che mi strugge* (CXXV). All'orizzonte visivo dello scrivente s'intravedono, «animo potius quam oculis» (*Fam*. IV 1, 18), le Alpi, come nella lettera poetica a Barbato da Sulmona che ritrae il paesaggio di Selvapiana: «Stat colle virenti | Silva ingens, Planeque tenet licet ardua nomen. | ... | Impendent iuga celsa super celumque lacessunt; | ... Hesperie cernuntur terminus Alpes» (*Epyst*. II 16, 23-32); da quest'osservatorio emiliano intorno al 1344-1345 muove certo la canzone «oltra quell'alpe» verso l'Elicona transalpino di Valchiusa (introduzione a CXXVIII), evocato nel congedo mediante segnali fonosimbolici di vicinanza mentale, *l'aura*, *laureto*, già anticipati nell'ultima stanza dall'enunciazione forse piú cocente del moderno tema petrarchesco della prossimità della distanza: «quanta *aria* dal bel viso mi diparte | che sempre m'è sí presso et sí lontano» (vv. 60-61). Il tema della solitudine in natura si svolge dentro una struttura inquieta motivata dall'inquietudine del personaggio, che si muove tra balze e pensieri, come annuncia il primo verso «Di pensier in pensier, di monte in monte», col ritmo dominante di tutta la canzone. La parola-motivo montana introduce a uno spazio poetico caratterizzato da impervietà, il passo del discorso corrisponde al passo di uno che ascende progressivamente sempre piú in su «verso 'l maggiore e 'l piú expedito giogo» (ultima stanza), un po' come nell'ascetica ascensione al monte Ventoux (*Fam*. IV 1), con parole interne dell'Io a se stesso: «dico ... dico ... fra me pian piano», da una stanza all'altra; uno che salendo pensa, e pensando guarda, con azione simultanea di vista e di pensiero: «miro et penso» (v. 59). Il luogo, che è lo spazio degli onnipresenti pensieri (vv. 1, 17, 34, 48, 65), si riproduce infatti all'inizio di ogni strofe non soltanto come incalzante variazione verbale (*monte*, *monti*; poi *montagna* con aumento perfino sillabico; poi *alpe*) ma anche come identità ritmica del primo piede ABC della fronte, sempre sintatticamente in sé concluso, scandito da battute logiche necessitanti, «mi guida Amor», «talor m'arresto» (vv. 2 e 28), fatta salva la strofe centrale (IV), che si sottrae a queste simmetrie. Qui, in una pausa dell'assorta ascensione, si concentrano i temi della canzone: l'incertezza dell'essere e la distanza oltrepassate da un miraggio o allucinazione visiva, quel dolce *errore* tematico di segno positivo (vv. 37, 39, 50) che crea figure compensative dell'Assente, come nella serie CXXV-CXXVII. I verbi dell'illusione sono *disegno* (v. 29) e piú intensamente la variante *adombra* di questa quarta stanza (v. 48), che accoglie e moltiplica l'*ombra* del pino e della montagna nelle due strofe limitrofe in clausole interne, *Ove ... ombra*, *Ove ... ombra* (vv. 27 e 53), con ossessione verbale coordinante i fatti dell'Io con i fatti della natura. In questa stanza tutto il paesaggio che il solitario attraversa è un infinito schermo linguistico, dal sasso all'acqua, erba, faggio, nube, che si irrigidisce nel finale, dove il respiro della salita cessa un istante, «pur lí medesmo assido | me freddo, pietra morta in pietra viva, | in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva» (vv. 50-52), nella dimensione enigmatica e quasi sepolcrale della scrittura, che pareggia l'illusione solo rimandando ad altra scrittura, come nel mirabile congedo: «Canzon, oltra quell'alpe | ... | mi rivedrai sovr'un ruscel corrente...».

Canzone di cinque stanze di tredici versi, endecasillabi e settenari; la stanza ha due piedi identici ABC e sirma concatenata cDEeDFF; congedo al solito uguale alla sirma, con la prima rima c irrelata. Schema dantesco, come nella canzone

Io son venuto, con la sola differenza che il settimo verso, primo della sirma, è in Dante endecasillabo, esattamente come nella canzone *La dispietata mente*. Opportunamente Contini: «Nella penultima [stanza] ... la sintassi (punto fermo dopo *adombra*) consente nel centro la deserta consecuzione di rime ABCcDE, che rammenta da vicino, per gli endecasillabi almeno, la sestina, con anche il prevalente bisillabismo delle parole-rima e la varietà delle vocali toniche».

BIBLIOGRAFIA: Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 274-54; Antonetti, *Poésie et littérature*, pp. 195-204; Lanyi, *The 129th Poem*, pp. 201-12; Bigi, *La canzone CXXIX*, pp. 79-97; Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 62-67; Bertone, *Lo sguardo escluso*, pp. 103-7; Gantert, *Canzoniere CXXIX*, pp. 55-77.

[I]. 1. *Di pensier in pensier*: il movimento dei pensieri commisurato al movimento dei passi dell'amante *di monte in monte* nell'*incipit* bipartito, con raddoppio interiorizzato di uno degli stilemi tipici del Libro, «pensar di poggio in poggio» (L 76), «di poggio in poggio sorgi, | di giorno in giorno...» (CLXIII 6-7), «Consumando mi vo di piaggia in piaggia | el dí pensoso...» (CCXXXVII 19-20), e anche «Giva 'l cor di pensiero in pensier, quando...» (*Tr. Cup.* II 4); cfr. *Par.* VII 52-53: «la tua mente ristretta | *di pensiero in pensier* dentro ad un nodo». Forse un'eco della solitudine dei perseveranti secondo san Paolo, «in solitudinibus errantes, in montibus et speluncis et in cavernis terrae» (*Hebr* XI 38).

2. *mi guida Amor*: la scorta costante del *Canzoniere*, come in CXXXV 84 e all'inizio del sonetto CCXI con raddoppio sinonimico, «Amor mi guida et scorge», nella situazione di *Solo et pensoso*, XXXV 13-14, e di CXVI 11: «In una valle chiusa d'ogni 'ntorno ... | giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo». Situazione pre-petrarchesca, per cui Monte Andrea, sonetto *Sí m'à legato*, 11-12: «sí mi guida | Amor che m'à distretto a sua catena». *ogni segnato calle*: ogni via tracciata, stampata da «vestigio human» (XXXV 4); «in itinere ... trito» di *Ier* XVIII 15. Nella seconda stanza, nella stessa posizione e movimento (*enjambement* dei due versi iniziali), il messaggio è ripreso con *variatio* mediante «ogni habitato loco», v. 15; l'andamento similare dei due primi versi delle due prime stanze rinvia alla situazione dell'elegia di Properzio *Haec certe deserta loca* comume a *Solo et pensoso* (XXXV): «Pro quo divini fontes et frigida rupes | et datur inculto tramite dura quies» (I XVIII 27-28).

3. *provo*: so per esperienza che «ogni segnato calle» è contrario... Verbo in posizione forte che anticipa la prima rima della seconda stanza, *-ovo*. *contrario ... vita*: sintagma di raccordo con *Italia mia*, con i suoi «vènti contrari a la vita serena» (CCXXVIII 105).

4. *piaggia*: con *monte*, fedele testimone dell'*amor solitudinis*; «monti et piagge | et fiumi et selve...» (XXXV 9-10), «O faticosa vita, o dolce errore, | che mi fate ir cercando piagge et monti!» (CLXI 7-8; CCLXXXVIII 10, CCCIII 6). Il verbo assente per zeugma è il seguente *siede* (v. 5) della seconda frase ipotetica, con asimmetria che denota smarrimento dell'«alma sbigottita». *rivo o fonte*: altri testimoni della «solitaria vita»; cfr. il secondo congedo della canzone *Che debb'io far?*, 78-82, interamente sostituito nell'ultima redazione: «Bel fonte et fronda verde | fuggi ... | cerca torbido rio, ramo senz'ombra...», per cui introduzione a CCLXVIII.

5. *poggi*: altro bisillabo da sestina (CXLII), in bisticcio con *piaggia* del v. 4, alla clausola interna del primo emistichio quinario, come là settenario. *siede*: si trova, sta, come in Dante «Siede la terra dove nata fui...», *Inf.* V 97; CXXVIII 6 (*seggio*). *ombrosa*: aggettivo che anticipa una delle parole-motivo del testo,

Ove ... ombra, Ove ... ombra (vv. 27, 53), poi *adombra* (v. 48), dove l'ombra creativa dà spazio all'immaginazione e all'illusione. Cosí *ombrose valli* nella sestina *L'aere gravato* LXVI 26 come sintomo di Valchiusa, o del suo corrispettivo italiano di Selvapiana: «me ... | nunc reducem exspectant Planeque umbracula Silve» (*Epyst.* II 16, 15-18).

6. *ivi s'acqueta*: con la stessa pulsione, e con lo stesso emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore*, nel sonetto CIX 5, «Ivi m'acqueto; et son condotto a tale...»; cfr. CXXV 63. *l'alma sbigottita*: piena di sgomento. Stilema cavalcantiano: «L'anima mia vilment'è sbigotita», sancito dalla rima con *vita*, nonché dall'intertestualità di medesimo segno dei versi finali di strofe; cfr. XV 7, XVI 3.

7. *et come Amor l'envita*: altra movenza petrarchesca, comune, con tutta la risonanza di *Amor* nel quadruplice *or ... or ... or ... or* del v. 8, al sonetto *De l'empia Babilonia*: «Qui mi sto solo; *et come Amor m'invita*, | *or r*ime et versi, *or* colgo herbette et fiori» (cfr. nota a CXIV 5); stilema per altro segnato d'arcaicità se una canzonetta anonima del canzoniere Vaticano comincia: «Oi lassa 'namorata, | contar vo' la mia vita | e dire ogne fïata | *come l'amor m'invita*» (V 26); anche Cino a Dante, *Novellamente Amor*, 12: «Che farò, Dante? Ch'Amor pur m'invita» (Bigi). Rima ricca con *vita*.

8. *or ... s'assecura*: oscillazione di gioia e dolore, paura e speranza, tipica dello stato amoroso e della logica sentimentale del *Canzoniere*; cosí «in riso e 'n pianto, fra paura et spene» (CLII, 3), «In dubbio di mio stato, or piango or canto, | et temo et spero» (CCLII, 1-2), con infinite varianti, che ripropongono le quattro passioni elementari dell'anima che secondo gli Stoici tolgono la pace: «Onde Virgilio [*Aen.* VI 733]: "Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque..."» (Daniello); lo stesso Virgilio citato nel primo libro del *Secretum* ad illustrazione del quadricipite mostro delle passioni che infettano l'anima e della *varietas mortifera* nonché *pestis illa fantasmatum* che lacera i pensieri, intorbida la chiarezza. Il quadro teorico, dalle *Tusculane* di Cicerone (III XI 24-25) al commento a Virgilio di Bernardo Silvestre, che cita Boezio (*Cons.* I, metr. VII 25-28) e Orazio (*Epist.* I VI 12: «Gaudeat an doleat, cupiat metuatne, quid ad rem...?»), è descritto da Martelli, per cui cfr. nota a XXXII 11; anche san Girolamo, *Epistula* XXII 27: «perturbationibus quibus mens hominis gaudet, aegrescit, sperat et metuit»; Agostino, *De civitate Dei* XIV III 2; *Conf.* X XIV 22. *s'assecura*: riprende speranza. Similmente nella tormentosa *varietas* iniziale del sonetto CLXXVIII: «Amor mi sprona ... | assecura et spaventa». Il movimento del quadruplice *or ... or ... or ... or* si ripercuote nel verso finale della seconda stranza, v. 26 (oscillazione di *Spes*).

9. *'l volto che lei segue*: il volto che segue *l'alma*, facendo trasparire la sua inquietudine (cfr. CCXXIV 5), o, come direbbe Dante, «Lo viso mostra lo color del core» (*Ciò che m'incontra*, 5; *Vita Nuova* XV).

10. *si ... rasserena*: verbi che riassumono le quattro *animi perturbationes* (Agostino), al negativo (*or piange, or teme*) e al positivo (*or ride ... or s'assecura*), i due contrari affetti «spem videlicet et metum» del *Secretum* (I, p. 42), velocemente intercambiabili.

11. *in un esser*: «in un medesimo stato» (Leopardi). *picciol tempo dura*: la stessa clausola finale di verso e di componimento in CLXXXIII, 13-14: «un amoroso stato | in cor di donna picciol tempo dura». Cosí nella sestina LXVI 13, su cadenza 'petrosa' (Dante, *Io son venuto*, 39).

12. *onde*: per tali passaggi emotivi che si rispecchiano sul volto dell'amante. *a la vista*: «al solo vedermi» (Leopardi). Alla clausola del primo emistichio quinario *vista* pone una pseudo-rima interna con *vita*, la non «tranquilla vita» in esponente al v. 3. *tal vita*: quella contraddittoria dell'«amoroso stato».

13. *diria*: movenza cavalcantiana, introdotta a distanza dall'*alma sbigottita* del v. 6: «e chi vedesse com' ell'è fuggita | *diria per certo*: "Questi non ha vita"» (*L'anima mia*, 7-8). Cosí Ovidio, *Ars am.* I 738: «ut qui te videat dicere possit "amas"» (Daniello); Cino, *A vano sguardo*, 7-8: «sí che direbber: Questi ha l'alma tinta | del piacer di costei»; cfr. *Epyst.* III 3, 64-65 (Santagata). *incerto*: come, con la stessa oscillazione di *fluctus animi*, nel sonetto che appunto comincia «In dubbio di mio stato, or piango or canto, | et temo et spero...» (CCLII).

[II]. 14. *alti ... aspre*: aggettivazione chiastica dell'ascensione montana, che passa dal *monte* (v. 1) al *maggiore e ... piú expedito giogo* d'altra montagna (vv. 53-54), attraverso l'ombra del *pino alto* e del colle (v. 27), sempre ad attacco di stanza. Le *selve aspre* rinviano alle «aspre vie» di XXXV 12. *trovo*: richiama fonicamente *provo* del v. 3, nel movimento similare iniziale delle prime due stanze, che si ripete in soluzione *enjambante* anche nella terza, vv. 27-28.

15-16. *qualche riposo*: implicato con CXXVII 42 e CXXVIII 90; cfr. L 10 e LXXIII 18; *Ps.* CXX 1: «Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi», su cui Agostino, *En. in Ps.* XXXV 9. *ogni ... è nemico*: come nella sestina notturna CCXXXVII 25-27: «Le città son nemiche, amici i boschi, | a' miei pensier', che per quest'alta piaggia | sfogando vo».

17. *passo ... penser*: con *variatio* allitterante è ripreso il movimento iniziale, sincronizzato tra *pensier* e *monte*, con la stessa lentezza registrata nell'*incipit* «Io mi rivolgo indietro *a ciascun passo*» (cfr. nota a XV 1). Il *penser novo* rinvia internamente alla vicina canzone 'tragica' *In quella parte*: «novo penser di ricontar mi nacque | in quante parti...» (CXXVII 88-89), con la stessa simultaneità di pensieri e immagini da raccontare o dipingere (v. 29). Si veda la *nova cogitatio* di nostalgia, ispirata ai luoghi, nella lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro, dove si descrive una giovanile ascensione fisica e metafisica al monte Ventoux in Provenza (*Fam.* IV 1, 19).

18-19. *che*: riferito a *penser novo* (non a *donna*, come volevano Gesualdo e Castelvetro). *in gioco | gira*: volge in gioia, con gallicismo dell'antico italiano; variante del tipo verbale antico *tornare in*, con allitterazione a contatto tra due versi consecutivi sotto *enjambement*; altra variante in CCCXV 7-8: «et rivolgeva in gioco | mie pene acerbe». *porto*: sopporto; in altra serie allitterante, *passo ... penser ... per ... pena*.

20-22. *et a pena ... dico*: e appena mi nasce il pensiero di cambiare questa mia vita (cioè di morire) ... ecco che dico..., con coordinazione arcaica di *a pena* con *ch(e)*, come ancora in francese. Nell'*oxymoron* di *dolce amaro*, che rispecchia la *varietas* di *gioco* e *tormento*, di *Spes* e di *Timor*, la tipica sovrapposizione petrarchesca dei contrari, già di Raimbaut d'Aurenga *trist-alegre* per effetto di Amore (*Apres mon vers*, 19); cfr. CLVII 6, CLXIV 10, CCXCVI 3, CCCXIX 3-4, CCCXXIX 11. *Forse*: l'oscillazione *forse ... forse* (v. 24) porta il tema dell'illusione, ripreso simultaneamente in chiusura dell'ultima stanza (vv. 63-64). *serva*: serba, riserva (latinismo), come in CCCXIX 4.

23. *ad un tempo migliore*: la stessa illusione o filo di speranza nella canzone XXXVII, 12-14, altro testo di lontananza: «che sai s'a miglior tempo ancho ritorni | et a piú lieti giorni, | o se 'l perduto ben mai si racquista?».

24. *altrui*: pronome indefinito per indicare persona finitissima, con la stessa rimozione per cui si dice *forse ... forse*, e poi *si sospira* (v. 64). Altro punto d'implicazione con la canzone all'Italia, in corrispondenza di male privato e di male collettivo: «tien *caro altrui* che tien sé cosí *vile*» (CXXVIII 73).

25. *in questa*: intanto (sottinteso *ora*), cfr. CLXVIII 9. *trapasso sospirando*:

passo oltre col pensiero, passo «Di pensier in pensier», e dico sospirando (sospiri che risuonano in chiusura assoluta: «or di tua lontananza si sospira», v. 64). Forte richiamo fonico interno con *passo* del v. 17, in rapporto derivativo, alla scadenza dei due primi emistichi, qui settenario, là quinario.

26. *Or ... or ... or*: a ripresa dell'oscillazione del v. 8. *or quando?*: clausola che rinvia all'ultima domanda senza risposta di CXXVI 61-62: «ch'i' dicea *sospirando*: | Qui come venn'io, *o quando?*».

[III]. 27. *porge*: offre, con verbo e immagine ovidiana, *Rem. am.* 85: «praebet latas arbor spatiantibus umbras». *ombra*: altro *mot-clé* sul tema dell'illusione, vv. 53, 5, 48. *un pino*: l'ombra creativa del pino, e poi del faggio (v. 42), come sulle soglie del *Canzoniere* nel sonetto X 5-10. Qui l'ombra del *pino alto* solitario richiama la formula epica *Desuz un pin*, sintomo di quiete e di nostalgia come nella *Chanson de Roland*, VIII 114-16: «Desuz un pin, ... | la siet li reis ki dulce France tient»; *De vita solitaria* I 7 (p. 342).

28. *talor m'arresto*: primo emistichio dell'endecasillabo *a minore* (all'interno *talor* echeggia *or ... or ... or* del v. 26), corrispondente per posizione, misura e legatura *enjambante* ai segmenti iniziali *mi guida Amor* (v. 2) e *qualche riposo* (v. 15) delle due prime strofe, punti fissi nell'oscillazione di passi e di pensieri. Forse un riflesso del *Cantico*, II 3: «Sub umbra illius quem desideraveram sedi». *et pur ... sasso*: e inevitabilmente «nel primo sasso che gli corre agli occhi» (Castelvetro). Motivo petrarchesco dell'immagine che irrompe nello spazio circostante, particolarmente effuso, con un di piú di terrore, nella lettera metrica a Giacomo Colonna, *Epyst.* I 6, 141 sgg. In parallelo le fonti e i sassi che ricompongono l'immagine di «quel giorno» in CXVI 12-14, nonché lo scambio fra natura e persona del primo sonetto delle Ardenne, CLXXVI 7-8. Simile miraggio nel Dante piú 'petroso' della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 40-42: «per che ne li occhi sí bella mi luce | quando la miro, ch'io la veggio in petra, e po' in ogni altro ov'io volga mia luce».

29. *disegno ... mente*: col tratto del pensiero, per immedesimazione e analogia con le cose circostanti, *sasso*, *acqua*, *erba*, *tronchon d'un faggio*, *nube* (vv. 40-43), tra le quali, con lo stesso messaggio, «il mio pensier l'adombra» (v. 48), isolando l'oggetto sempre presente della memoria tra «mille cose diverse» (CXXVII, 12-14). *In quella parte*, la grande canzone di scambio tra natura e persona (CXXVII), con la sua serie infinita di sostituzioni, anticipa l'invenzione di questo *disegnare*, ben staccato dal *topos* della figura dipinta nel cuore, trobadorico e siciliano, che pure Petrarca evoca (CXXV 33-35), mescola (XCVI 5-6) e vela d'ambiguità: «tal ch'i' depinsi poi per mille valli | l'ombra ov'io fui ...» (sestina LXVI, 34-35).

30. *Poi*: lo stesso del v. 49, che segna il passaggio dall'illusione al vero, e dal vero all'illusione (v. 62). *a me torno*: nello stato di coscienza, o d'incertezza consapevole. *trovo*: a rintocco interno di *trovo* (v. 14) e di *provo* (v. 3) delle prime due stanze. *molle*: bagnato di lacrime, con trasferimento dell'aggettivo (dantesco) caratteristico degli occhi (*Tre donne*, 54; cfr. L 62, LIII 105, CXXV 10). Qui notabile l'innovativo *enjambement*.

31. *de la pietate*: per l'angoscia, l'affanno del trapasso emotivo; giuntura dantesca, *Inf.* II 4-5; *L'amaro lagrimar*, 3-4 (*Vita Nuova* XXXVII). *alor dico*: altra *sermocinatio*, o discorso diretto dell'Io a se stesso, come alla fine della prima stanza e dell'ultima, vv. 62-64. *Ahi lasso*: oimè.

32. *giunto ... diviso*: diametralità che anticipa la tensione tematica tra *presso* e *lontano* del v. 61. *onde*: cioè dal *bel viso*, come nel luogo parallelo della canzone di lontananza XXXVII, 28-29, «io mi ritrovo dal bel viso | cotanto esser diviso», e come dimostra la variante finale, vv. 60-61.

33. *mentre*: finché. *fiso*: elemento invariabile, con valore avverbiale; cfr. CXXVII 13.

34. *primo pensier*: quello che fa sorgere il volto della donna dal sasso. *vaga*: instabile, che passa «Di pensier in pensier», opposta alla tensione costante espressa da *fiso*; «vagi et instabiles» anche i pensieri nella lettera dell'ascensione al Ventoso (*Fam.* IV 1, 36); cfr. nota a CXXV 65.

35. *oblïar me stesso*: nella concentrazione (estatica) del *mirar*. Rinvio interno all'«oblïar me stesso» della prima canzone del Libro (nota a XXIII 19), e alla contemplazione di CXXVI 56 sgg.

36. *Amor*: Amore fatto donna, la *domna-amor* di tradizione trobadorica (dove *amor* è femminile) e dantesca (*Vita Nuova* XXIV 5, cfr. CVIII 2-3). *sí da presso*: forse un riflesso almeno verbale del sonetto di Dante *Con l'altre donne*, 7: «Amor, quando sí presso a voi mi trova» (*Vita Nuova* XIV).

37. *error*: l'«illusione allucinativa» (Contini), parola-chiave della canzone, vv. 39, 50. Un *error* comunque sapienziale, sotto il segno della *vanitas*: «Risum reputavi errorem, et gaudio dixi: Quid frustra deciperis?» (*Eccle* II 2; cfr. *Sap* XV 4-6, dove si parla appunto dell'illusione ingannatrice dell'*umbra picturae* e di «effigies sculpta per varios colores». Un simile *dolze er[r]ore* nell'unica canzone conosciuta di Caccia da Siena, con simile tema della prossimità della distanza, di *simiglianza* o *sembianza* della *lontana cosa*, diffusa in cento parti: «Per forza di piacer *lontana* cosa | è *prossimana* al core [cfr. v. 61], | e, d' esso istando fore, | lo fa sentir, ché ci pon simiglianza | ... | E no sforza ragione, | pensando che di sé pinge e c[ol]ura, | onde 'l cor s'inamora | e per essa si pone | talfiata *in cento parti* [cfr. v. 38] per ventura. | ... | Cosí per dolze er[r]ore [cfr. v. 50] | campo, ché non m'aucide in veritate...» (PD I, pp. 357-58).

38. *in tante parti*: fa eco a «in quante parti» di CXXVII 89, come indizio costante della fusione della donna sempre presente con le cose. Le *parti* sono poi enumerate nella quarta stanza, con ripresa del verbo *vedere*.

39. *altro non cheggio*: non vorrei altro (ma indicativo nell'apodosi «per piú ~~intensa asseverazione~~», Contini). Eco interna d'altra canzone di lontananza: «s'io dormo o vado o seggio, | altro già mai non cheggio» (XXXVII, 38-39).

[IV]. 40. *I' l'ò piú volte*: è il motivo della rappresentazione della donna attraverso le cose, comune alle canzoni 'sorelle' CXXV e CXXVI in tonalità elegiaca, in particolare in CXXVII 19-98. Qui l'immaginazione è sospesa dall'ampia frattura sintattica, «I' l'ò piú volte ... | veduto viva...», con tramatura melodica allitterante. *or ... 'l creda?*: sospensione di tipo ovidiano, «quis hoc credat...?», «quis possit credere?» (*Met.* I 400; VII 690); cosí nella prima stesura di CXCIV 6: «Fuggo, chi 'l crederà? il dolce aere tosco», probabilmente rimossa nell'economia del sistema. Simile messaggio per situazione similare nella citata lettera a Giacomo Colonna: «Invenient vix verba fidem» (*Epyst.* I 6, 144).

41. *ne l'acqua chiara ... verde*: elementi che richiamano le «Chiare ... acque» della canzone CXXVI 1, l'*erba verde* in situazione bucolica di CLXXVI 11, nonché il volto che emerge dal «liquido ... fonte» nella lettera poetica a Giacomo (*Epyst.* I 6, 148).

42. *veduto*: invariabile in quanto precede. La stessa emozione e situazione grammaticale in CCLXXXI, 9-13: «Or in forma di nimpha o d'altra diva | che del piú *chiaro* fondo di Sorga esca, | et pongasi a sedere in su la riva; | or l'ò veduto su per l'erba fresca | calcare i fior' com'una donna viva». *nel tronchon d'un faggio*: corrispondente al «truncus ... | ilicis» di *Epyst.* I 6, 147-48, che adombra il volto di lei; luogo parallelo: «i' l'ò negli occhi, et veder seco parme | donne et donzelle, et sono abeti et faggi» (CLXXVI 7-8); cfr. X 6, LIV 7; *Epyst.* II 16, 25.

43. *'n bianca nube*: apparizione non diversa dal volto che rifulge «sub nubibus» nella lettera a Giacomo (*Epyst.* I 6, 149). Il solo Castelvetro richiama la visione dell'*Apocalisse* XIV 14: «Et vidi, et ecce nubem candidam, et super nubem sedentem similem filio hominis». *sí fatta*: qualcosa di simile in un'epistola metrica a Lelio, «Nimpha | ethereos motura deos...» (*Epyst.* I 8, 43-44); Dante, *Al poco giorno*, 26-27: «sí fatta ch'ella avrebbe messo in petra | l'amor ch'io porto pur a la sua ombra».

44. *sua figlia*: Elena, vinta in bellezza, come una stella è vinta dal fulgore del sole. *perde*: si veda in parallelo (sempre paragoni di splendori) «là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro» (CXCVII, 8), «le bionde treccie sopra 'l collo sciolte, | ov'ogni lacte perderia sua prova» (CXXVII 77-78). Il motivo della bellezza della prole di Leda è di Properzio, qui memorizzato, *El.* I XIII 29-32: «Nec mirum, cum sit Iove digna et proxima Ledae | et Ledae partu gratior, una tribus; | ... | illa suis verbis cogat amare Iovem» (Pancheri).

45. *come stella ... raggio*: come stella che il sole nasconde e fa sparire con lo spendore dei suoi raggi. Tema classico, trobadorico e intensamente petrarchesco, per cui cfr. nota a CXIX 69-70, e CLXXXI 9, CCXVIII 3-4, CCXIX 12-14.

46-47. *selvaggio ... deserto*: l'aggettivazione del solitario, comune a «Solo et pensoso i piú *deserti campi* | ... | Ma pur sí aspre vie né sí *selvagge* | cercar non so...» (XXXV, cfr. CLXXVI 1), qui piú vibrante per la spezzatura ritmica tra settenario e endecasillabo.

48. *l'adombra*: nel campo semantico di *disegno* (v. 29), con quell'ombra in piú che avvolge le strofe circostanti (vv. 27 e 53), in un 'ritratto' ancora piú interno. Si veda nel sonetto 'in morte' *Quella per cui* l'importante alternanza di «pinger cantando» e «ombreggiare», sempre in versi (cfr. nota a CCCVIII 11).

49. *Poi*: l'avverbio che sigla il passaggio dei pensieri, vv. 30 e 62. *il vero*: contro l'*error* del v. 50, realtà contro immaginazione, verità sottratta all'ombra delle passioni. Si veda il tema di Filosofia in Boezio, *Cons.* I, metr. VII 20-28: «Tu quoque si vis | lumine claro | cernere verum, | ... | gaudia pelle, | pelle timorem | spemque fugato | nec dolor adsit». *sgombra*: spazza via, in rima 'petrosa' con *(ad)ombra*; cfr. Dante, *Io son venuto*, 9-10; XI 4, XXIII 169, L 20, CCCXXVII 4. Altro *enjambement* di rallentamento.

50. *dolce error*: quello enunciato nei vv. 37-39. *lí medesmo*: in quello stesso *lido* o *loco*, proprio lí, «col valore neutro del prov. *mezeis*» (Contini). *assido*: il verbo solitamente medio è qui usato come riflessivo con pronome enfatico dissociato mediante *enjambement*, a denotare anche grammaticalmente l'estraniamento dell'Io da se stesso, *assido* | *me*.

51. *freddo ... viva*: ricordo di Ovidio, lettera di Arianna abbandonata da Teseo, *Heroid.* X 51-52: «in saxo frigida sedi, | quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui» (Vellutello); cfr. XXXIX 8, nota a XXIII 79-80; la *pietra ... viva* (cfr. L 78) è in circuito col *sasso* della strofe precedente (v. 28), che produce pensieri e poi scrittura (*scriva*).

52. *in guisa ... scriva*: «com'uomo il quale pensi, e pensando pianga, e pensando e piangendo scriva, cosí come la 'nfelice Arianna nel sasso assisa pensosa piangea e scrivea» (Gesualdo); cfr. nota a CCVII 17. *pianga et scriva*: con le parallele sincronie di «piansi et scrissi» (nota a CCCXIII 3), «Piansi et cantai» (CCXLIV 12, nota a CCCLIII 2).

[V]. 53. *Ove*: indicazione spaziale mandata avanti in una specie di *mise en relief*, come dopo *verso*, per fissare altro punto del percorso segnato dalle stesse sostanze tematiche, *montagna* e *ombra*. *ombra non tocchi*: «per essere quel giogo piú alto» (Castelvetro).

54. *'l maggiore ... giogo*: la vetta piú alta e libera, per vedere piú lontano «oltra quell'alpe» (v. 66). Si veda *Fam.* IV 1, 9, dove è ricordato il «desiderio intenso» di Gherardo verso l'alto: «frater ... per ipsius iuga montis ad altiora tendebat»; cfr. Stazio, *Theb.* VII 444-45: «colle per excelsum patulo, quem subter aperto | arva sinu, nullique aliis a montibus instant | despectus» (Daniello).

55. *tirar mi suol*: con la stessa necessità iniziale di *mi guida Amor* (v. 2).

56. *indi*: di lí; altro avverbio di spazio anticipato da *Ove* e da *verso*. *i miei danni*: i miei mali, tanti quanto lo spazio della lontananza. *misurar ... occhi*: cosí anche in prosa «damnumque meum pene oculis metior» (*Fam.* XVI 11, 6; *Sen.* XIII 8), su metafora classica; Lucano, *Phars.* VI 32: «Metatur terras oculis» (Daniello), cfr. XXXV 2. Il sintagma «a misurar con gli occhi | comincio», interrotto da *enjambement* ritardante, anticipa di fatto *miro* del v. 59.

57. *sfogo*: lo stesso verbo della natura e dell'Io in CCXCIII 10, «pur di sfogare il doloroso core»; cfr. nota a L 57, XCII 8, CCXXXVII 27.

58. *dolorosa nebbia*: metaforica come nella sestina LXVI 8, «di gravi pensier' tal una nebbia», ma anche la nebbia fisica dei luoghi. Nel fondo una nebbia non diversa dalla *perturbationum caligo* di Boezio, che confonde la visione delle cose, «verum illum confundit intuitum» (*Cons.* I 6). *condenso*: condensato (participio forte), detto del cuore invece che della nebbia (altro scambio tra natura e persona), che avvolta intorno al cuore «fa nascer d'i miei [occhi] continua pioggia» (LXVI 27-28).

59. *miro et penso*: verbi che, con azione simultanea, corrispondono allo sguardo doloroso di *misurar con gli occhi* del v. 56.

60. *aria*: gioca in contrappunto con *l'aura* positiva del ritorno sentita nel congedo (v. 69). Per il tema cfr. XXXVII 41-43, «*Quante* montagne et acque, | quanto mar, *quanti* fiumi | m'ascondon que' duo lumi». *bel viso*: lo stesso disegnato nella terza stanza, v. 29. *diparte*: separa, il verbo della lontananza; cfr. CXXVII 91.

61. *presso ... lontano*: opposizione tematica della prossimità della distanza, comune alla canzone XXXVII. Il motivo ha un precedente nel trovatore Peirol, *Pos entremes me suy*, 15-16: «*Luenh* m'es dels huelhs, mas del cor m'es *tan pres* | selha per cui soven planc e sospire...»; anche Marziale in un epigramma, I LXXXVI 9-10, parlando d'un amico: «nec urbe tota | quisquam est tam prope tam procul-que nobis»; è anche uno dei grandi temi di Agostino, rivolto a Dio: «Tu autem, altissime et proxime, secretissime et praesentissime, ... fecisti hominem ad imaginem tuam» (*Conf.* VI III 4).

62. *pian piano*: con altro discorso diretto dell'Io a se stesso, come nella terza stanza, vv. 31-32.

63. *lasso*: infelice. *forse*: con ripresa circolare del *forse ... forse* della seconda stanza, vv. 22 e 24. *in quella parte*: quasi un'autocitazione della canzone «In quella parte dove Amor mi sprona» (CXXVII), con lo stesso luogo taciuto. Tutta la situazione, e verbalmente il *Che sai* iniziale di verso, rinvia ancora alla canzone XXXVII 12-13: «che sai s'a miglior tempo ancho ritorni | et a piú lieti giorni...?», cfr. vv. 22-24. Rima *en écho* con *diparte*.

64. *lontananza*: parola dichiarativa del 'genere' della canzone, come nel congedo di *In quella parte*, CXXVII, 105. *si sospira*: verbo impersonale che sfuma la persona, con lo stesso tocco di rimozione per cui è detto *altrui* (v. 24) e *Forse*. Similmente in CCXCV 4: «*forse* parla di noi, o spera, o teme».

65. *questo penser*: isolato nell'oscillazione costante e costitutiva trascorrente «Di pensier in pensier». *l'alma respira*: clausola finale ricorrente di genitura

agostiniana; «solo per cui vertú l'alma respira» (CLXXIX 4), «'l cor lasso altrove non respira» (nota a CIX 14). Rima ricca e derivativa con *sospira*.

[Congedo]. 66. *alpe*: variante sinonimica di *monte* (v. 1), *monti* (v. 14), *colle* (v. 27), *montagna* (v. 53), sempre ad inizio di stanza, col significato che è in Dante nella canzone «montanina» *Amor, da che convien*, v. 61, e in Cino da Pistoia, sonetto *Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte*, 14. Qui con allusione alle Alpi.

67. *piú sereno*: aggettivazione già sintomatica della donna del Libro, «attendi | l'erba piú verde, et l'aria piú serena» nel sonetto del Rodano, CCVIII, 7-8, con il *dolce sereno* di CIX 11 e CXXV 67.

68. *sovr'un ruscel*: vicino a un «bel rio» (CXLVIII, 7), sulla «verde riva» (CXXV, 49) della Sorgue; cfr. XXIII 47, XLVI 12. *corrente*: come il *gorgo* valchiusano di CCXXVII 13, e come i *rivi correnti* di *Tr. Cup.* IV 124.

69-70. *l'aura ... laureto*: evocazione del nome dell'amata nel soffio del vento e nel fruscio degli alberi (si veda la sciarada iniziale del sonetto V), che fa cumulo col *sereno* e col *ruscel* come indizio di prossimità mentale al luogo del ritorno. *fresco et odorifero*: un boschetto d'alloro che spande ombra e profumo, come il lauro nell'*incipit* parallelo «Quel che d'odore et di color vincea | l'odorifero et lucido orïente, ... | dolce mio lauro» (CCCXXXVII 1-5, cfr. CCCXXVII 1-2 e nota a CCXXVIII 7).

71. *Ivi è 'l mio cor*: movenza affine è in Cino nel sonetto sul sepolcro di Selvaggia: «Quivi chiamai ... qui giace 'l mio core» (*Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte*, 9-11). *che 'l m'involа*: che me lo ruba (con l'ordine arcaico dei pronomi, accusativo piú dativo). Ricordo di Dante 'petroso', congedo della canzone *Cosí nel mio parlar*, 79-81: «quella donna | che m'ha ferito il core e che m'involа | quello ond'io ho piú gola»; cosí nel congedo della prima *cantilena oculorum*, per cui cfr. nota a LXXI 106-7.

72. *qui ... sola*: qui puoi veder soltanto, con *qui* opposto a *Ivi* del luogo privilegiato; cfr. CIX 5, CCVIII 9. *imagine*: l'immagine di sé, la corporeità che gli altri possono vedere, separata dall'io invisibile (*cor*), secondo il modello salmistico per cui «in imagine pertransit homo» nell'universa *vanitas* (*Ps* XXXVIII 6-7); in Agostino le *imagines corporum* che si oppongono all'incorporea verità (*Conf.* VII VII 11); cfr. CXXVI 60. Lemma di raccordo col sonetto che segue, CXXX 9.

Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede,
per desperata via son dilungato
dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato,
riposto il guidardon d'ogni mia fede.

Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede,
e di lagrime vivo a pianger nato:
né di ciò duolmi, perché in tale stato
è dolce il pianto piú ch'altri non crede.

Et sol ad una imagine m'attegno,
che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia,
ma miglior mastro, et di piú alto ingegno.

Qual Scithia m'assicura, o qual Numidia,
s'anchor non satia del mio exilio indegno,
cosí nascosto mi ritrova Invidia?

Sonetto di lontananza («per desperata via son dilungato»), posto a chiudere ~~in tono minore la sequenza~~ delle tre grandi canzoni *de lonh* CXXVII-CXXIX; niente impedisce che il testo vada di passo anche cronologicamente con *Di pensier in pensier* (Selvapiana, 1344-45), come suggerisce l'insistente continuità sul tema della realtà mentale scorporata dalla presenza fisica. Qui è l'*imagine* o 'ritratto' della donna dipinto dal *miglior mastro* Amore che supplisce la donna stessa nel cuore dell'amante, secondo un modulo siculo-ciniano rigenerato (prima terzina), cosí come nella canzone che precede l'*imagine* (CXXIX 72) enuncia uno sdoppiamento potente dell'Io dalla sua presenza corporea. La serie degli ossimori positivi della seconda quartina, «e di lagrime vivo ... | né di ciò duolmi», «è dolce il pianto», deputati a rappresentare le costanti dello stato amoroso e la difficoltà d'uno slancio verso quei dolci occhi lontani che promettono remunerazione (vv. 3-4), introduce ai motivi paradossali dei sonetti che seguono, sintomo dello «stato ... incerto» del personaggio-poeta (CXXIX 13), fino a quella vetta di varietà e di 'stranezza' raggiunta dalla canzone delle meraviglie «Qual piú diversa et nova | cosa fu mai...», che si chiude anch'essa su un'*imagine* e su una pulsione riflessa (CXXXV 96).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *'l camin m'è chiuso di*: forse ricordo tematico e verbale dantesco, *Le dolci rime*, 5-8 (*Conv.* IV): «li atti disdegnosi e feri, | che ne la donna mia | sono appariti, *m'han chiusa la via* | de l'usato parlare» (la *via* è qui ritardata al v. 2), se-

condo le premesse di eros negativo della canzone CXXV, che apre questo gruppo omogeneo di componimenti. *Mercede*: pietà, ente ipostatizzato nell'ellissi della situazione, come dopo *Invidia*, circolarmente in chiusura.

2-3. *desperata*: senza speranza. *dilungato* | *dagli occhi*: allontanato da quegli occhi dove misteriosamente («i' non so per qual fato») sta riposto il premio alla fedeltà dell'amante (v. 4). Richiamo interno a «Poi che la dispietata mia ventura | m'à dilungato dal maggior mio bene» (CXXVII 15-16), con lo stesso verbo della lontananza; cfr. CXXIX 60-61. *Enjambement* di rallentamento, rincarato dalla successiva frattura ritmica *ov'era* ... | *riposto*.

4. *il guidardon d'ogni mia fede*: variante di questa clausola versale nella ballata *Amor, quando fioria* (1348): «'l guidardon di tanta fede», sempre in rima con *mercede*, dove *guidardon* soppianta il *merito* della lezione precedente, cfr. nota a CCCXXIV 1-2.

5. *Pasco 'l cor di sospir'*: come nel sonetto proemiale, «di quei sospiri ond'io nudriva 'l core» (I 2); similmente «Pascomi di dolor» (CXXXIV 12), nella crescente opposizione di contrari che caratterizza questa *tranche* del *Canzoniere*; cfr. note a CCCV 11, CCCXXXI 4-6, CCCXLII 1-2. Questi *sospir(i)*, alla clausola del primo emistichio settenario, anticipano la rima B *-iri* del contiguo sonetto CXXXI. *ch'altro ... chiede*: il cuore che non vuole altro che sospirare; Dino Frescobaldi, *Al vostro dir*, 11: «ch'altro non chiede che 'l disio d'amore» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 95).

6. *di lagrime vivo*: altro pasto di lacrime, «ch'i' mi *pasco* di lagrime» (cfr. nota a XCIII 14), «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, | lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco» (CCCXLII 1-2); CCLXXXVII 12-13; Ovidio, *Met.* X 75: «cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere» (Daniello), detto di Orfeo disperato (e digiuno); *Ps* XLI 4. *a pianger nato*: clausola che passa nel Leopardi giovane, «in questo pianger nato | quando facevi, Amor, le prime prove» (*Il primo amore*).

7. *in tale stato*: nella condizione amorosa, che ammette ogni paradosso; cosí, anche fonicamente, *duolmi* allittera con il suo contrario *dolce*, v. 8.

8. *dolce il pianto*: secondo il mistero enunciato da Agostino per cui «fletus dulcis sit miseris» (*Conf.* IV v 10, ricordato in *Fam.* IV 10, 3 in chiusura del *breve carmen* per Tommaso Caloiro), e in armonia con la condizione del poeta-amante, «Et io son un di quei che 'l pianger giova», XXXVII 69. *ch'altri non crede*: un pianto piú soave piú di quanto la gente sia disposta a credere, forse con allusione all'ipotesto agostiniano, dove il Santo si domanda se quel «gemere et flere et suspirare et conqueri» (vv. 5-6) sia tanto dolce nella speranza di essere ascoltato piú in alto fino a Dio: «Unde igitur suavis fructus de amaritudine vitae carpitur ... An hoc ibi dulce est, quod speramus exaudire te?» (*Conf.* IV v 10). Gioco paronomastico di *crede* con *chiede* nell'intera ripresa dell'emistichio in clausola, «ch'altro non chiede», v. 5.

9. *sol ... imagine*: soltanto ad un'unica immagine, un 'ritratto' mentale esclusivo; cfr. CVII 9, CXVI 13; lemma d'implicazione col finale della canzone che precede (CXXIX 72), come sintomo di continuità narrativa. *m'attegno*: mi sostengo, mi tengo stretto, cfr. XXXVII 1.

10. *Zeusi ... Fidia*: pittore il primo, gli altri scultori, sommi artefici paradigmatici dell'antichità, cfr. nota a LXXVII 1-3.

11. *miglior mastro*: «Amore, e non mastro Simone da Siena, come vogliono alcuni» (Daniello), «essendo evidente nella lettera come il *mastro* sia eterogeneo rispetto a quegli antichi, tratti metonimicamente a significare nella serie l'arte da loro praticata» (Contini, *Arti figurative*, p. 122). Cfr. *Epyst.* II 1 a Giovanni

Barrili: «sic illam pectore in alto | sculpsit Amor, fixam adeo vetitamque moveri | maximus artificum vivoque adamante peregit». Nel *miglior mastro* forse il ricordo del *miglior fabbro* dantesco (*Purg.* XXVI 117), evocato dentro forte allitterazione di gusto appunto danielino.

12. *Scithia* ... *Numidia*: rispettivamente «luogo rimotissimo ed aspro nel settentrione» e «luogo lontanissimo e diserto nel mezzodí» (Gesualdo), gli odierni Turkestan e Algeria, luoghi remoti che anticipano l'esotismo della canzone CXXXV. *m'assicura*: mi protegge, con rinvio interno a *Italia mia*, «Di' lor: Chi m'assicura?» (CXXVIII 121).

13. *satia*: ancora un gioco bisticciante interno con *Scithia*. *exilio*: termine costante della lontananza, «l'exilio infelice» (XXI 10), «misero exilio» (XLV 7), «duro exilio» (XXXVII 37); in questa gamma semantica dell'aggettivazione sta l'*indegno* e immeritato esilio del testo; si veda, per «miracolo», l'*exilio giocondo* di XCIV 8; cfr. nota a CXXVII 104-5.

14. *nascosto* ... *Invidia*: l'invidia è quella della Fortuna, come dimostra il luogo parallelo di *Epyst.* III 18, 16-17, a Barbato da Sulmona: «Fortuna, *latenti* | parce, precor, parvoque volens a limine transi»; Daniello individua una citazione da san Girolamo: «O multiplices et ineffabiles insidiae Diaboli, sic quoque me latitantem invenit invidia» (*Vita Malchi monachi captivi*, 6, PL XXIII, col. 58; cosí anche nel *Liber Hebraicarum quaestionum in Genesim*, PL XXIII, coll. 983-984); cfr. CCCXXII 11.

CXXXI

Io canterei d'amor sí novamente
ch'al duro fiancho il dí mille sospiri
trarrei per forza, et mille alti desiri
raccenderei ne la gelata mente;

e 'l bel viso vedrei cangiar sovente,
et bagnar gli occhi, et piú pietosi giri
far, come suol che degli altrui martiri
et del suo error quando non val si pente;

et le rose vermiglie infra la neve
mover da l'òra, et discovrir l'avorio
che fa di marmo chi da presso 'l guarda;

e tutto quel per che nel viver breve
non rincresco a me stesso, anzi mi glorio
d'esser servato a la stagion piú tarda.

Sonetto che, letto in una sequenza di tensioni verbali sintomatiche del conflittuale stato amoroso (CXXX), sembra voler superare la lontananza immaginando una presenza positiva, una donna benigna, estratta «per forza» (v. 3) da un'esperienza contraria. In questo quadro di relativa violenza s'intona la costruzione segmentata del discorso, dove tutti gli isolati infiniti trattengono quella presenza in un unico sospiro, retti come sono da un solo *vedrei* d'una frase consecutiva implicita (v. 5); in questo quadro entra anche l'immagine innaturale delle rose tra la neve (v. 9), sia pure metaforica; ma la macchia piú vistosa del sonetto è proprio quel verbo *Io canterei* iniziale, che non si appoggia a nessuna condizione, a nessun antefatto. Su questo dato sintattico i commentatori hanno speso molte parole. Castelvetro fa precedere la seguente avvertenza: «Questo sonetto è imperfetto di sentimento, ed è da supplire una condizione di fuori»; e il «sentimento» sarebbe: «Se io potessi parlare in presenza di L., io direi tali cose...» (con svariate ed equivalenti supposizioni degli altri commentatori), anche se il Castelvetro medesimo implicitamente suggerisce fin dalla prima edizione del Commento un'altra «condizione di fuori», perché acclude un vincolante sonetto di proposta con *incipit* «Messer Francesco, con Amor sovente | voi ragionate...»; sonetto, già registrato nella seconda *Vita* del Beccadelli (Frasso, *Studi*, pp. 85-86) e nella *Topica poetica* di Giovanni Andrea Gilio (Venezia 1580), che ha il solo demerito di portare l'attribuzione a un Giacomo notaio: cosa che farà protestare il Carducci, poi il Chiòrboli, per l'incongruenza dell'età del supposto proponente, anche se il duetto è perfettamente accordato di tono e per le rime, coin-

cidendo in piú la maggioranza delle parole in rima. Sta di fatto che in una miscellanea Ambrosiana di carte varie appartenute all'erudito padovano Gian Vincenzo Pinelli (un importante *trait d'union* tra le carte del Bembo e la sua eredità petrarchesca presso la Biblioteca Vaticana), probabilmente raccolte e numerate da lui con l'intento di dare unità a materiale eterogeneo e variamente prezioso, il sonetto *Messer Francesco, con Amor sovente* va sotto il nome di Geri Gianfigliazzi, che infine fa giustizia del nome *Giacomo* della tradizione cinquecentesca, probabilmente la classica *lectio facilior* per *Geri*. Almeno dall'epoca del Beccadelli si è dunque dimenticato o negato che questo è un sonetto responsivo per le rime, e che pertanto il misterioso *Io canterei* esordiale non è il verbo dell'apodosi con protasi assente, ma il verbo che reagisce ad una precisa domanda di proponente: «Messer Francesco, ... | Voi che fareste in questo viver grieve?»; risposta: «Io canterei d'amor sí novamente...», che accenderei a parole la *gelata mente* della donna difficile, in ciò riprendendo la mossa metaforica del proponente, che vuol sapere come *scaldar lei*. Il quale proponente, non c'è ora piú dubbio, è quel Geri Gianfigliazzi virtualmente presente nel *Canzoniere* attraverso un'altra risposta di Petrarca, che appunto comincia col suo nome: *Geri, quando talor meco s'adira* (CLXXIX), responsivo ad altra 'botta' geriana che con affini argomenti comincia con uguale attacco apostrofante, *Messer Francesco, chi d'amor sospira* (del quale un'eco celatissima nel sonetto *L'arbor gentil*, cfr. introduzione a LX), probabilmente la prima dell'esiguo carteggio sopravvissuto tra i due amici-poeti. Se qui Petrarca fa intravedere una «stagion piú tarda» (v. 14) come sintomo di distacco dalle «rime nove» giovanili (LX 10), è probabilmente perché per lui ogni movimento è un movimento piú stilistico che biologico: laddove Geri era rimasto impassibile ad ogni variazione, Petrarca introduce il pathos della *fuga temporis*, fidando nella forza della parola poetica e nella sua capacità di rinnovamento attraverso il tempo: «anzi mi glorio | d'esser servato a la stagion piú tarda». Con ciò è probabile che il sonetto appartenga alla cronologia documentata della corrispondenza con Geri del Petrarca '1336-38' (introduzione a CLXXIX) e non già alla cronologia ideale della sequenza nella quale il sonetto è stato immesso nel Libro. Svelato cosí l'enigma genetico di *Io canterei*, sarà da ammirare il procedimento del poeta architetto dei *Fragmenta*, che trasforma un'occasione epistolare in un'occasione stilistico-espressiva, anticipatrice di soluzioni modernissime con antefatto soppresso e, come direbbe Montale, *ad libitum*.

Il testo del sonetto di proposta, secondo la testimonianza del codice Ambrosiano O 110 Sup., c. 29*r*, è il seguente:

Sonetto di messer Geri Gianfigliacci a messer Francesco Petrarcha

Messer Francesco, con Amor sovente
voi ragionate d'i vostri desiri;
date un consiglio a' miei caldi sospiri
da scaldar lei, che nulla d'amor sente.

Perché te giuro e dico veramente
che quando questi nei soi occhi giri
si sdegna, e in guidardon mi dà martiri
e piú nemica mia fassi repente.

Se d'i mei sente alcun tormento, in breve
si turba in vista, et dai rubini e avorio
veggio uscir quel che spiacime, che tarda.

Voi che fareste in questo viver grieve?
Et sappiate che ciò che scrivo e historio
è vero, che non vi è cosa bugiarda.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come la proposta, con in comune le parole in rima *sospiri*, *desiri*, *-mente*, *sovente*, *martiri*, *avorio*, *breve*, *tarda*, a volte con *aequivocatio*.

BIBLIOGRAFIA: Banfi, *Nota sul manoscritto Ambrosiano*, pp. 228-31; Biagini, *Da un commento*, pp. 8-15; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 141-44; De Laude, *Rose fra la neve*, pp. 100-10; Stierle, *RVF 131*, pp. 213-24.

1. *sí novamente*: in modo cosí insolito, diverso da «com'io soleva» (CV 1), forse con allusione allo stile delle «dogliose rime» (CXXVII 2) contro le «rime nove» della gioventú (cfr. introduzione al sonetto LX); quest'interpretazione sembra confermata dall'*incipit* della canzone CXXXV «Qual piú diversa et *nova* | cosa fu mai in qual che stranio clima», che chiude questa serie di sonetti segnati dalla 'violenza' concettuale della figura dell'*oxymoron*, cfr. introduzione a CXXX. La stranezza dello stile è per altro adeguata alla stranezza del risultato, quello di far sospirare una donna di ghiaccio.

2. *fiancho*: al solito il contenente per il contenuto (cfr. CV 87, ecc.), equivalente al «cor sí duro» di CLXXI 10, CCXVII 4, CCLXV 12, CCLXX 89. *il dí ... sospiri*: mille sospiri al giorno, non diversi dai sospiri dell'amante (CXXX 5), «che fra la notte e 'l dí son piú di mille» (CIX 2). *Enjambement* dei vv. 2-3 e 3-4, poi 6-7, 9-10, in accompagnamento strumentale alla fluidità sintattica di tutto il sonetto.

3. *alti desiri*: profondi desideri, come l'«Alto sospir» di *Purg.* XVI 64. In parallelo: «or che caldi desiri | movrei parlando!» (CCLXXXVI 5-6).

4. *gelata*: come i «pensier' gelati» del non-amante (XXIII 24, cfr. CLXXXIII 9 e le immagini di LIX 6, CXXV 11, CCVI 22) e come il «duro cor ch'a mezza state gela» (cfr. nota a CCXVII 4).

5. *vedrei*: ultimo verbo delle tre frasi consecutive, *trarrei ... raccenderei ... vedrei*; questo primo della seconda terzina regge tutti gli infiniti del testo (*cangiar*, *bagnar*, *far*, poi *mover*, *discovrir*, nella prima terzina, e infine asimmetricamente *tutto quel* della seconda, v. 12). *cangiar*: cangiarsi, neutro per medio, come dopo *bagnar*; cosí nel sonetto a Sennuccio «qui cangiò 'l viso» (CXII 13); per il messaggio cfr. «e 'l viso di pietosi color' farsi» (XC 5).

6. *bagnar*: bagnarsi di lacrime. *pietosi giri*: degli occhi, dello sguardo benevolo, come dimostra il ricordo ciniano del sintagma in clausola, accompagnato da *enjambement*: «Quanto mi fôra ben sovr'ogni cosa, | se voi doveste sovra 'l meo *martiro* | *far* lo *pietoso giro* | de be' vostr'occhi...» (canzone *Lo gran disio*, 29-32); nella concentrazione sintattica del sonetto il lemma *occhi* è soggetto dell'infinitiva (e vedrei gli occhi far piú pietosi giri). Cfr. il luogo parallelo del sonetto a Sennuccio: «che 'l bel pie' fece in quel *cortese giro*» (nota a CVIII 11).

7. *come suol che*: come suol *far* [verbo assente per zeugma] colui che, con soluzione sintattica uguale a «et vederete *come* | tien caro altrui *che* tien sé cosí vile (cfr. nota a CXXVIII 73; ma tutte le edizioni fino al Carducci correggono *che* della vulgata in *chi*); forse una correlazione fossile in frase sentenziosa di *come ... che?* *martiri*: lemma e rima in *-iri* commemorativa d'una situazione arcaica cavalcantiana-dantesca-ciniana («Francesca, i tuoi martíri...», *Inf.* V 116), per cui cfr. nota a XII 10. Qui la rima *-iri* rinvia anche alla rima *-ira* dell'altro sonetto a Geri, CLXXIX.

8. *error*: tema dell'errore nella sua ambiguità e doppio significato, comune a *Italia mia* (CXXVIII 23) e a *Di pensier in pensier* (CXXIX 37, 39, 50). *non val*: non giova piú.

9-10. *rose* ... *neve* ... *avorio*: elementi naturali cromatici deputati a rappresentare i colori del «bel viso», con giustapposizioni simboliche pari a quelle della canzone *In quella parte*, «Qualor tenera neve...», «Se mai candide rose con vermiglie...» (CXXVII 43-45, 71). Simile mescolanza in Cino, *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, 9-11: «Lo dolce riso | per lo qual si vedea la bianca neve | fra le rose vermiglie d'ogni tempo», come già in Sordello, per il quale rose e neve sono i colori di *midons* (*Atretan dei ben chantar finamen*, 5-8). Questa somma di labbra (*rose*) mosse dal respiro (*òra*), di colorito nivale (*neve*) e di denti (*avorio*) scoperti nel parlare (cfr. CXXXIII 9-11), dà per risultato quel volto «che fa di marmo chi da presso 'l guarda», con effetto-Medusa. *mover*: muoversi (sempre sottinteso *vedrei* del v. 5), con altro verbo neutro per medio, come nell'*incipit* «Se lamentar augelli, o verdi fronde | mover soavemente a l'aura estiva» (CCLXXIX). L'interazione tra le cose della natura (tra le quali le rose tra la neve stanno nel genere dell'*oxymoron* dei sonetti circostanti; cfr. «o rose sparse in dolce falda | di viva neve...», CXLVI 5-6) e gli emblemi della donna risaltano nella combinazione di luoghi paralleli, come: «*L'aura* soave che dal chiaro viso | *move* col suon de le parole...» (CIX 9-10), «Ma pur che *l'òra* un poco | fior' bianchi et gialli per le piaggie *mova*...» (CXXVII 80-81), spesso in gioco fonico marcato, come qui *l'òra* ... *l'avorio*, «or di dolce òra, or pien di dolci faci» (CCV 4), «L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami» (CCLXXX 9), CCXCIX 10; CLXXVI 9. *discovrir*: scoprirsi. *avorio*: l'edificio del corpo della canzone CCCXXV 17 ha ugualmente «d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro»; cfr. soprattutto la *descriptio mulieris* dell'*Africa*, V 47-48: «roseis tectumque labellis | splendet ebur serie mira». Di labbra e di denti parla anche Geri nel sonetto di proposta, della quale è conservata qui la parola in rima: «et dai rubini e *avorio* | veggio uscir quel che spiacime, che tarda».

11. *che fa di marmo* ... *guarda*: stilema ritmico-lessicale-sintattico comune con il sonetto a Geri, nella stessa sede nell'ultimo verso della prima terzina, «'l volto di Medusa, | *che facea marmo* diventar la gente» (CLXXIX 10-11); il che prova la somma mentale di *avorio* piú *rose* piú *neve* (il volto dell'amata) contenuta nel pronome soggetto *che*. Tema antico e geriano (cfr. introduzione al sonetto LI), in questa formulazione vicino alla descrizione degli occhi-lumi di Sofonisba: «Lumina quid referam...? divina quod illis | vis inerat radiansque decor, qui pectora posset | flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo, | inque Meduseum precordia vertere marmor...» (*Afr.* V 35-39); cfr. CXCVII 5-6, CCCLXVI 111.

12. *e tutto quel*: tutti i miracoli di tutta la persona che non sono enumerati (verbo reggente è ancora *vedrei*, v. 5); con la stessa clausola iniziale in LIII 35: «L'antiche mura ... | e i sassi ... | *et tutto quel* ch'una ruina involve». *per che*: per cui. *nel viver breve*: in questa vita che fugge, cfr. LXXI 1, CXLII 34, nota a CCCXXVIII 2; *Aen.* X 467-69 (Benavides).

13. *mi glorio*: mi faccio vanto.

14. *servato*: serbato, cfr. CXXIX 22. *stagion piú tarda*: tema di Amore nel tempo, condizionato dal *viver breve*; cfr. «In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio | mi veggio andar ver' la stagion contraria | a sua impromessa...» (CLXVIII 9-11).

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e·lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,

sí lieve di saver, d'error sí carca
ch'i' medesmo non so quel ch'io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

Proprio al centro della Prima Parte dei *Fragmenta* (la canzone CCLXIV apre la Seconda) è collocato questo straordinario sonetto *S'amor non è*, una *summa* delle contraddizioni amorose, dove in forma dialettico-scolastica ad andamento binario, segnata da impetuose interrogazioni, si chiede *an sit* e *quid sit Amor*, nonché ragione dei suoi tipici contrasti: il tutto molto oltre il gusto della problematica poetica duecentesca sulla natura di Amore, a cominciare dalle tenzoni dell'Abate di Tiboli, di Jacopo Mostacci e di Pier della Vigna con Giacomo da Lentini, già ampiamente sorpassata da Cavalcanti nella grande canzone teorica *Donna me prega*. Anche qui Amore, come effetto della vista e della memoria fomentata dalla lontananza (un ultimo riflesso di Andrea Cappellano, per cui Amore procede «ex visione et immoderata cogitatione»), sfugge alla conoscenza, è uno stato di patologia del sensibile, un'alterazione febbrile, come quella di chi ha brividi di freddo «a mezza state» e brucia di caldo in pieno inverno (v. 14), con uno degli *oxymora* piú fisiologici del *Canzoniere*. Il testo cosí anticipa i sintomi (trobadorici) del 'paradosso amoroso' di *Pace non trovo* (CXXXIV), in particolare sintonia con Alano, che nel *De planctu Naturae* dà un'*explicatio* dell'inesplicabile natura di Amore in una serrata somma di antitesi: «Pax odio fraudique fides, spes iuncta timori | est amor... | dulce malum, mala dulcedo, sibi dulcor amarus | ... | *mors vivens*, moriens vita, suave malum; | ... amenus | carcer, *hiems verna, ver hiemale*...» (metr. IX 1-20). Di qui il *naufragium dulce* delle mirabili terzine, che conservano un lume di dialettica argomentativa soltanto nella ripresa del primo verso strutturalmente omogeneo alle quartine, con *variatio* della persistente anafo-

ra («Et s'io 'l consento...», v. 9); terzine che portano l'antica metafora della *navicula* dell'esistente sbattuta nel mare delle passioni, come poi il sonetto *Passa la nave mia* (CLXXXIX), internamente ritessuta con i fili petrarcheschi del 'vero' inattingibile e della pesantezza del vivere, «sí lieve di saver, d'error sí carca» (v. 12), e saranno il modello di somme variazioni michelangiolesche, centrate sulla tragedia dell'essere e dello stesso fare poetico, o figurativo che sia: «Giunto è già 'l corso della vita mia, | con tempestoso mar, per fragil barca, | al comun porto ... | onde l'affectuosa fantasia | che l'arte mi fece idol e monarca | conosco or ben com'era d'error carca, | e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia...».

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE.

BIBLIOGRAFIA: Alonso, *Mondo della pluralità*, pp. 78-79; Diani, *Canzoniere 132*, pp. 111-65; Boitani, *Il tragico e il sublime*, pp. 93-99; Frasso, *Pallide sinopie*, pp. 31-35.

1. *S'amor non è*: la prima definizione di Amore è negativa, e prelude all'impossibilità di dire che cosa sia Amore, se non attraverso una rete di *oxymora* e di contraddizioni; annota opportunamente Santagata: «tutti i commentatori, antichi e moderni (da ultimo Boitani) e lo stesso Salutati [Coluccio volge in latino questo sonetto e CXXXIV, vivente ancora Petrarca, cfr. Wilkins, *The Making*, pp. 261-64], che traduce "Si fors non sit amor, igitur, quid sentio?", interpretano alla stregua di Leopardi: "Che cosa è quello che sento, se non è amore..."; la *quaestio* suggerirebbe, invece, di intendere: "Se Amore non esiste, allora che cosa è..."».

2. *egli*: pronome neutro sostitutivo di «quel ch'io sento». *perdio*: come in CXXVIII 87. *che cosa et quale*: sottinteso *è*; lemmi che corrispondono al *quid* e al *quale* (*Inf.* II 18, IV 139; *Par.* XXX 120) della dialettica scolastica, la sostanza necessaria e la qualità; cfr. Cavalcanti, *Donna me prega*, 11-13: «e qual sia sua vertute e sua potenza, | l'essenza - poi e ciascun suo movimento, | e 'l piacimento - che 'l fa dire amare...», e il sonetto-quesito di Guido Orlandi sulla natura di amore che appunto comincia «Onde si move, e donde nasce Amore? | Qual è 'l su' proprio ... | Che cosa è?...», per cui cfr. Pollidori, note alle *Rime*, pp. 136-40.

3. *bona*: la qualità positiva della *cosa* si oppone alla qualità negativa o *ria* del v. 4, entrambe giudicate dagli effetti contraddittori, che le negano in quanto buone o cattive, di *aspro* e *dolce*. *onde*: ancora sottinteso *è*, come ai vv. 4 e 5, «onde sí dolce», «onde 'l pianto». *aspro mortale*: cumulo di aggettivi giustapposti; cfr. CCXLI 5, «'l primo colpo aspro et mortale».

4. *se ria*: se la *cosa* è mala, contrapposta a *bona* del v. 3. *dolce ... tormento*: altro *oxymoron* che rinvia al «dolce ... pianto» (agostiniano) del vicino sonetto *Poi che 'l camin* (cfr. nota a CXXX 8).

5-6. *S'a mia voglia ... | S'a mal mio grado*: se volontariamente ... se contro la mia volontà (cfr. VI 11). Queste domande della seconda quartina riguardano non la qualità ma la *quidditas* stessa di Amore, che evidentemente non coincide con la volontà, ed è, ancora negativamente, una non-volontà. Come le due domande sulla qualità, *Se bona ... Se ria...* (vv. 3-4), anche queste sulla quiddità di Amore sono isolate nella generale anafora dei vv. 1-6 mediante un rapporto piú marcato in soluzione allitterante crescente, *S'a mia ... S'a mal mio*, cui si aggiunge il vincolo fonico di *ardo* con *grado*, all'uscita dei due primi emistichi quinari. *lamento*: certo da interpretare nella giuntura *(i)l pianto e·lamento*, con assimilazione e riduzione in fonosintassi (per *e 'l lamento*); cfr. *Inf.* V 35. *che vale*: che giova; CXIX 93.

7. *viva morte*: ossimoro di tradizione cristiana; «mors ista vitalis» ad es. nelle cosiddette *Meditationes Sancti Augustini* attribuite a Giovanni da Fécamp (PL XL, coll. 897-924); la «morte vitale | ke guarisce onne male» nel Laudario Urbinate (*Sorella, tu ke plangni*, 363-64). Si veda anche il quesito sulla natura di Amore posto da Guido Orlandi: «E vita questo amore, od è morte?» (*Onde si move*, 11), cui Cavalcanti risponde con «Di sua potenza segue spesso morte...» (*Donna me prega*, 35 sgg.). *dilectoso male*: come variante di *dolce ... tormento* del v. 4, cosí come *morte* replica *mortale* della prima quartina (v. 3).

8. *come puoi ... consento*: come hai tanto potere su di me se io mi oppongo a questa forza. Rima *en écho* con *sento*. La ripresa in positivo con *variatio* all'inizio delle terzine, *Et s'io 'l consento*, ripone il tema della seconda quartina, «S'a mia voglia ardo» (v. 5), circa il *quid* di Amore, non coincidente né con la volontà né con la ragione, che consente a quello che non vuole: donde l'immagine della navicella *senza governo* in gran tempesta degli ultimi versi.

9. *a gran torto*: ingiustamente, del tutto a sproposito; cfr. CLXXI 2, CCXXXIV 8; *Tr. Pud.* 47.

10. *sí contrari vènti*: ricordano il luogo oscuro come «mar per tempesta, | se da contrari venti è combattuto» di *Inf.* V 29-30, forse echeggiato anche in *Italia mia* (nota a CXXVIII 105), sempre sul modello della *navicula* sbattuta tra i flutti di *Mt* VIII 23-26. *frale*: fragile, cfr. nota a LXIII 5, LXXI 32; «poi temo, ché mi veggio in fraile legno...», su modello sapienziale (*Sap* XIV 1, nota a LXXX 28).

11. *senza governo*: senza timone (che non sente i comandi del nocchiero-ragione), come in CLXXVII 7-8, «quasi senza governo et senza antenna | legno in mar...» e nella finale canzone alla Vergine, «i' mi ritrovo sol, senza governo» (nota a CCCLXVI 70; XLI 11, CLXXXIX 3), e come in Dante, *Conv.* I III 5, «Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo, portato a diversi porti e foci e liti...»; anche *Purg.* VI 77.

12. *lieve ... carca*: leggera ... carica, nella metafora della barca che porta mercanzie, con antitesi rimarcata dal chiasmo. Per il tema dell'*errore* in varia gamma in questa zona del *Canzoniere* cfr. nota a CXXXI 8. L'opposizione della coppia interna nominale *saver* ed *error(e)*, sempre in immagine del mare delle passioni, ha corrispondenza nel sonetto *Passa la nave mia*: «le già stanche sarte, | che son *d'error* con ignorantia attorto» (CLXXXIX 10-11), con *ignorantia* equivalente al non sapere (nell'arte della navigazione e del vivere) di questo verso; in parallelo anche *Tr. Fame* II 80-81: «la gran torre, | che fu sí di peccato e d'error carca».

13. *ch'i' medesmo non so*: tema degli amanti immersi nel paradosso amoroso («Vobis ipsis, quid velitis aut nolitis, ignotum est», *Secr.* III, p. 154), per cui Carducci richiama Ovidio, *Ex Ponto* IV XII 45, «Nec quid agam invenio, nec quid nolimve velimve»; tematicamente vicino anche il sonetto dantesco sulla buona o non buona signoria d'Amore, *Tutti li miei penser parlan d'Amore*, 9-11: «Ond'io non so da qual matera prenda; | e vorrei dire, e non so ch'io mi dica: | cosí mi trovo in amorosa erranza!» (*Vita Nuova* XIII). *mi voglio*: verbo medio.

14. *tremo ... ardendo il verno*: ripresa a contatto di questa opposizione di contrari nell'omogeneo sonetto *de oppositis* CXXXIV 2, «et ardo, et son un ghiaccio», con i *loci paralleli* «di state un ghiaccio, un foco quando iverna» (CL 6), «Trem'al piú caldo, ard'al piú freddo cielo» (CLXXXII 5), «ch'un foco di pietà fessi sentire | al duro cor ch'a mezza state gela» (CCXVII 3-4); CV 90, CLXXXII 1-5. Il paradosso del gelo d'estate ha alle spalle i *Proverbia* di Salomone, XXVI 1: «Quomodo nix in aestate et pluviae in messe, sic indecens est stulto gloria». Altra rima a eco con *governo*.

CXXXIII

Amor m'à posto come segno a strale,
come al sol neve, come cera al foco,
et come nebbia al vento; et son già roco,
donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco;
da voi sola procede, et parvi un gioco,
il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.

I pensier' son saette, e 'l viso un sole,
e 'l desir foco: e 'nseme con quest'arme
mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge;

et l'angelico canto et le parole,
col dolce spirto ond'io non posso aitarme,
son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

Ancora un sonetto sulla violenza di Amore, imprigionata in un arabesco prezioso (introduzione a CXXX). La dualità dominante e la simmetria bilaterale del sonetto che precede nel Libro (*lieve ... carca*, *state ... verno*, CXXXII) è qui sostituita da una rappresentazione metaforica quadrimembre, non meno chiusa, dello stato dell'amante, che Amore ha *posto* in situazioni estreme, come nell'affine e vicino sonetto *Ponmi ove 'l sole* (CXLV), alla mercé di quattro elementi nominati nei primi tre versi a mo' di enigma: *strale*, *sol(e)*, *foco* e *vento*; l'amante sta a questi diametralmente *come segno*, *come ... neve*, *come cera* e *come nebbia*, con quattro similitudini di genitura scritturale, a rimarcare il carattere universale della situazione, che progressivamente si personalizza nella seconda quartina mediante l'ammissione che le quattro sostanze soggioganti provengono tutte dalla donna evocata mediante un pronome («da voi sola procede»), che fa sí che l'amante sia «come segno a strale, | come al sol neve, come cera al foco, | et come nebbia al vento». Le terzine sembrano sciogliere l'enigma, separando i quattro elementi nella formula 3 + 1, *saette* (= *strale*), *sole*, *foco* nella prima, contro *vento* (= *aura*) nella seconda. Ma all'inizio della sirma solo il sintagma *e 'l viso un sole* spiega l'iniziale cifra del *sole* come gli occhi dell'amata, secondo l'immagine di tutto il *Canzoniere* ribadita da vicino nel sonetto CXLI 5-6: «cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi...», mentre le equazioni asimmetricamente e asintatticamente (zeugma) intorno accumulate, *I pensier' son saette* e *'l desir foco*, non dànno la chiave simbolica delle *saette* e del *foco*, bensí il riflesso che quelle *saette* e quel *foco* (probabilmente ancora gli occhi della donna) producono sull'a-

mante. Insomma le terzine, solo in parte dichiarando, complicano il messaggio avvolgendolo di nuovi simboli, annidati come al solito là dove il tessuto sintattico è piú opaco (vv. 9-10).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CXXXI.

BIBLIOGRAFIA: Alonso, *Mondo della pluralità*, pp. 100-4; Agosti, *Testo poetico*, pp. 60-61; Boitani, *Il tragico e il sublime*, pp. 99-100.

1. *come segno*: come bersaglio; lo *strale*, qui enigmatico, si precisa dopo come lo strale degli occhi (v. 5) e come moltiplicate *saette* (v. 9). Ricordo delle *Lamentationes* di Geremia, III 12: «Tetendit arcum suum, et posuit me quasi signum ad sagittam» (Vellutello), evocate anche da Jacopone da Todi, «Como segno a saietta, | tutto lo monno a te affitta» (*Que farai, Pier dal Morrone?*, 11-12) e da Cavalcanti nel sonetto *S'io fosse quelli*, 8-9: «ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno | e tragge l'arco, che li tese Amore». In parallelo il *segno* e lo *strale* in corrispondente immagine nel sonetto LXXXVII 4 e 11, cfr. nota a CCCXXXII 25. Il verbo iniziale *m'à posto* anticipa le evocazioni scritturali del testo, rinviando al salmistico «pone illos ... sicut stipulam ante faciem venti» (*Ps* LXXXII 14; Santagata).

2. *come al sol neve*: immagine di necessità secondo legge di natura, come nella canzone dantesca *Amor, da che convien*, 37, «Ben conosco che va la neve al sole»; per il tema della neve dissigillata al sole cfr. nota a CXXVII 45, dove il primo emistichio similare di endecasillabo «*come 'l sol neve*, mi governa Amore» dentro la stessa situazione. *come cera al foco*: immagine salmistica, «sicut fluit cera a facie ignis» (*Ps* LXVII 3; Castelvetro), poi siciliana, siculo-toscana; Guido delle Colonne, «La mia vit'è sí fort'e dura e fera | ch'eo non posso né viver né morire, | anzi distruggo come al foco cera»; Jacopone, *Amor de caritate*, 2-5: «Lo cor tutt'ho partito ... | sí se consuma como cera a foco»; *Sopr'onne lengua Amore*, 307, ecc.; cosí in CCVII 32: «et io, che son di cera, al foco torno».

3. *come nebbia al vento*: altra immagine scritturale secondo il Libro della Sapienza, «et transibit vita nostra tamquam vestigium nubis, et sicut nebula dissolvetur quae fugata est a radiis solis et a calore illius aggravata» (*Sap* II 3; *Ps* XVII 43 e XXXIV 45), come dimostra soprattutto l'ultimo verso con la vita che *fugge* nella dichiarazione di cosa sia il vento-*aura*; cfr. CCCXVI 5, nota a CCCXXXI 22; *Ps. pen.* VII 16: «umbra tenuis sum, et fumus ante impetum ventorum»; *Afr.* II 348-50. *roco*: eco del *gemitus* davidico del Salmo LXVIII 4, «Laboravi clamans, raucae factae sunt fauces meae» (Pozzi, *Bibbia*, p. 149), il suono stesso della voce del Salmista che si stende sulle *roche rime* della sestina raddoppiata *Mia benigna fortuna* (nota a CCCXXXII 32).

4. *mercé chiamando*: invocando pietà (cfr. CXXX 1, XXIII 63), con soluzione stilistica arcaicizzante (cfr. Dante da Maiano, Glossario, ecc.) e anche dantesca (*Cosí nel mio parlar*, 38). *voi*: dativo, come in XXI 3, con la stessa formula, «ma voi non piace». *non cale*: non importa, cfr. CIX 8.

5. *'l colpo mortale*: lo stesso «colpo de' vostr'occhi» di LXXXVII 5, rispondente allo *strale* del primo verso, cosí come *sole ... foco ... vento* del v. 8 rispondono agli stessi elementi dei vv. 2-3 ai quali è posto l'amante *come segno, come ... neve, come cera* e *come nebbia*; cfr. nota a II 7 e il richiamo a *mortale* di CXXXII 3.

6. *tempo né loco*: distanza temporale e spaziale, passare del tempo e lontananza; con il luogo parallelo: «Ma voi, occhi beati, ond'io soffersi | quel colpo, ove non valse elmo né scudo», su rintocco 'petroso' (cfr. nota a XCV 6); con movimento affine Dante, *Cosí nel mio parlar*, 9-10: «e non val ch'om si chiuda | né

si dilunghi da' colpi mortali»; dantesco anche il binomio in clausola, «e luogo e tempo» (*Amor, tu vedi ben*, 47; cfr. CLXXV 1, 14).

7. *procede*: verbo singolare con piú soggetti postposti, *sole, foco, vento*; verbo parallelo a *uscío* del v. 5, *Dagli occhi* ... | *da voi*, come moltiplicato punto di provenienza. *parvi un gioco*: ribadisce con *variatio* «voi non cale» (v. 4), cfr. CV 23, CXIX 67; *Tr. Et.* 74; *Purg.* II 6.

8. *ond'io son tale*: per i quali sono cosí, cioè consumato e dissolto come neve al sole, come cera al fuoco e come nebbia al vento (vv. 2-3). Rima *en écho* con *mortale*.

9. *I pensier' son saette*: perché il pensiero amoroso *punge* (v. 11) e s'identifica con quello *strale*-sguardo che muove la passione; cfr. «Se 'l pensier che mi strugge, | com'è *pungente* et saldo...», CXXV 1-2. Le terzine dichiarano i quattro elementi metaforici delle quartine, disposti tre nella prima (*strale, sole, foco* dei vv. 1-2, e 8) e uno nella seconda (*vento* dei vv. 3 e 8, con la variante *aura*, v. 14) nella figura d'una *rapportatio* fondata su relazioni metaforiche (Agosti); nel passaggio le cause slittano potentemente nell'effetto, essendo i *pensier'* e il *desir*, o «caldo desio» (CXXVII 52), il risultato di quelle *saette* e di quel *foco*.

10. *foco*: richiamo interno al *foco* del secondo verso, alla scadenza del primo emistichio quinario; cfr. nota a CLXXV 5. *'nseme*: «a un tempo» (Leopardi); CX 14, e anche per l'immagine LXXXV 9-11: «Ma chi pensò veder mai tutti insieme | per assalirmi il core, or quindi or quinci, | questi dolci nemici...»). *arme*: armi di Amore simili a queste sono evocate 'in morte' nel *planctus* CCLXX 74-77, «Passata è la stagion, perduto ài l'arme, | di ch'io tremava ... | L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese | *saette* uscivan d'invisibil *foco*...».

11. *mi punge*: mi ferisce, in relazione a *strale* e *saette*; in parallelo: «et l'arco, et le saette ond'i' fui punto» (LXI 7), «Amor inseme pose | gli sproni e 'l fren ond'el mi punge» (CLXI 9-10). *m'abbaglia*: in relazione a *sole*; cfr. note a CVII 8, CXXVII 48, ecc. *mi distrugge*: in relazione a *foco*, cfr. CX 11; congiuntamente: «nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo | che l'abbaglia et lo strugge» (nota a CCXXI 7).

12. *angelico canto*: con aggettivo che sigla tutta la persona, occhi, bocca, portamento, e anche voce e parole; «la voce angelica soave» (LXIII 7), «in voce ... | chiara, soave, angelica, divina» (CLXVII 3-4), «la bella bocca angelica, di perle | piena et di rose et di dolci parole» (CC 10-11), «quella angelica modesta | voce» (CCCXLIII 3-4); cfr. nota a XC 9-11.

13. *col*: variante di *et* coordinante. *spirto*: il respiro, mescolato al canto e alle parole; questa somma trimembre di *canto, parole* e *spirto* sono il *vento*, anzi *l'aura* con richiamo fonosimbolico del nome, che dissolve la *nebbia*, secondo la quarta similitudine dell'amante «come nebbia al vento», v. 3. In combinazione affine di *aura* e di *spirto*: «L'aura soave che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque spira, | quasi un spirto gentil di paradiso...» (nota a CIX 12). *ond(e)*: dal quale, cfr. v. 8 (*ond'io son tale*). *non posso aitarme*: non posso difendermi; rintocco d'una clausola dantesca, «sí ch'io non so da lei *né posso atarme*» (*Cosí nel mio parlar*, 13). Rima ricca (franta) con *quest'arme*.

14. *mia vita fugge*: si dilegua «come nebbia al vento», v. 3. Nel Libro della Sapienza la vita che si dissolve *sicut nebula* è fugata «a radiis solis et a calore illius aggravata» (*Sap* II 3), con immagine che sottostà anche ai raggi infiammati della prima terzina (*saette, sole, foco*), con potente sdoppiamento della figura di partenza. Per lo stilema petrarchesco della vita che *fugge* cfr. nota a CXXVIII 98-99.

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

Pace non trovo, et non ò da far guerra: è affermata fin dal primo verso la lacerazione che in varie figure di «bellissimi antiteti e contrarietati» (Daniello) sigla tutto il testo, con moltiplicazioni e raddoppi di enti contrastanti, nominali, aggettivali e verbali asimmetricamente giustapposti, deputati a rappresentare lo stato paradossale dell'amante, come rivela all'apice del ritmo l'ultimo verso: «in questo stato son, donna, per voi». Nella contrapposizione di contrari (*Pace ... guerra, temo ... spero, ardo ... son un ghiaccio, nulla ... tutto, apre ... serra, ò in odio ... amo, morte ... vita*, ecc.), piú acuta di prima (CXXXII, CXXXIII), e nella dichiarazione finale della somma delle dicotomie accumulate, il sonetto modernamente si apparenta al genere occitanico dei versi *de oppositis*, non estraneo all'antico *vers de dreyt nien* di Guglielmo IX, che sembra toccare ancora la quattrocentesca ballata di François Villon «Je meurs de seuf auprès de la fontaine»; un'antica tradizione dove coppie antitetiche e scontri concettuali di sano-malato (Guglielmo d'Aquitania), savio-folle, umile-orgoglioso (Raimbaut de Vaqueiras, da cui il nostrano tanto piú abile Giacomino Pugliese), malvagio-buono (*Un sonet fatz malvatz e bo* di Guiraut de Bornelh), ecc. ecc., rappresentano gli ossimorici effetti di Amore; in questi famosi individui a volte è fornita anche la chiave degli enigmi delle contraddizioni «in adiecto», come in Raimbaut (*Savis e fols, humils et orgoillos*) e in Giacomino (*Umíle sono ed orgoglioso*), per cui in questo quadro di apparente non senso anche il sonetto che precede *Amor m'à posto* CXXXIII sta nel gusto del *devinalh*. Ma nel sapientissimo contrappunto petrarchesco il fortunato tema lirico guglielmino dei contraddittori effetti di Amore

s'intreccia, certo consapevolmente, con i temi paradossali dei mistici, che rispondono alla violenza dell'Amore-Dio anche con elenchi pseudorazionali di situazioni irrazionali, come ad esempio in Jacopone, gran collettore di misticismo erotico sacro e profano: «Sí grande abisso non fo mai veduto: | tacendo parlo, fuggo e son legato, | scendendo salgo, tengo e son tenuto, | de for son dentro, caccio e son cacciato...» (*Amor de caritate*). Sintomatico soprattutto il terzo verso, dove la doppia polarità in parte assonanzante di *volo* contro *giaccio*, di *cielo* contro *terra* ammette perfino il gioco paronomastico di *giaccio* con *ghiaccio* (v. 2), come sintomo estremo di arresto verbale, di tautologia interna e di azione che non procede. La melodia invertita nelle quartine, dove il raro schema a rime alterne soppianta il consueto schema a rime incrociate, segnala strumentalmente lo stacco dal tema comune dei sonetti che precedono nel *Canzoniere* (cfr. introduzione a CXXX).

Sonetto su cinque rime, a schema alterno nelle quartine e nelle terzine, ABAB ABAB, CDE CDE, come CLXXXVII e CCCXVIII; cfr. Molinari, *Quartine anomale*.

BIBLIOGRAFIA: Le Mollé, *Analyse des structures*, pp. 452-68; Boitani, *Il tragico e il sublime*, pp. 103-4; Carrai, *Il 'devinalh'*, pp. 287-300.

1. *Pace ... guerra*: la stessa coppia antitetica nel sonetto *Quanta invidia io ti porto, avara terra*, con la rima A in comune, «dove pace *trovai* d'ogni mia guerra» (CCC 4); e ancora: «di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace» (CCXX 13).

2. *et temo, et spero*: i due *fluctus animi* contrari che turbano l'animo, *metus* e *spes*, come nella canzone *Di pensier in pensier* con doppia coppia antitetica, «or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (cfr. nota a CXXIX 8); «che temer et sperar mi farà sempre» (CXIX 45); nella stessa situazione e clausola iniziale di verso: «In dubbio di mio stato, or piango or canto, | *et temo et spero*» (CCLII 1-2). *ardo ... ghiaccio*: il tipico *oxymoron Amoris* del *Canzoniere*, per cui cfr. CV 90, nota a CXXXII 14 e CXXXV 60. Nel *devinalh* del Saladino del canzoniere Palatino, *E' vo e vegno*, 5: «e sto in ghiaccia e ardo tucto in foco» (P 175; Carrai).

3. ~~*et volo sopra 'l cielo*~~: mi sollevo verso l'alto, come nell'*incipit* «Volo con l'ali de' pensieri al cielo», sempre in antitesi a un giacere in terra (CCCLXII 1-4); e anche: «da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali» (parole di Amore nella canzone CCCLX 137, cfr. CXXVI 63); Castelvetro cita le *Silvae* di Stazio, detto d'un amante felice: «ire polo nitidosque errare per axes | visus» (I II 212-13, cfr. nota a CXXVII 4). *giaccio*: paronomasia interna con *ghiaccio* (v. 2), in un intrico fonico oltre che logico; nello stesso verso anche *cielo*, alla scadenza del primo emistichio settenario, assona con *spero* del v. 2, sempre in clausola interna.

4. *abbraccio*: verbo che nei mistici indica l'impossibilità di contenere l'Amore; è ad esempio la parola-motivo della laude jacoponica *Amor de caritate* («Ligata sí la mente con dolcezza, | tutta sí se destende ad abbracciare...») in un sistema di violente opposizioni. Nel sonetto attribuito a Cecco d'Ascoli, *I' non so ch'io mi dica, s'io non taccio*, 4: «ché meno stringo quanto piú abbraccio», che sembra però «dipendere da P., e non viceversa» (Santagata; Antonelli, *Rima equivoca*, p. 110).

5. *Tal*: il solito pronome tabú, che però non è Laura (quasi tutti i commentatori) ma Amore, nominato infatti al v. 7, che ha le chiavi della prigione, come in Bernart de Ventadorn, *Non es meravelha*, 21-23: «Amors me pren | e las charcers en que m'a mes, | no pot claus obrir...» Primo emistichio similare dell'endecasillabo *a minore* nel sonetto CXXI 7: «*I' son pregion*; ma se pietà anchor serba» (prigioniero infatti di Amore). *non m'apre*: la porta della prigione e non la

chiude (*serra*); si veda la dittologia in rima *che chiude et serra* (CCC 5) e per il tema: «per tutto questo Amor non mi spregiona» (CI 7).

6. *né per suo mi riten*: e non mi trattiene come suo prigioniero. Qualcosa di simile in Arnaut de Maruelh, anche lui sensibile all'antica tradizione *de oppositis*, dove la dama «me dis de s'amor estraire, | don ieu no·m puosc partir; | *e car ill no·m rete*, | ni l'aus clamar merce, | tuich solatz mi son estraing» (*Mout eron doutz*, 5-9); Aimeric de Peguilhan, *En greu pantais*, 2: «c'anc no·m laisset ni no·m retenc Amors». *scioglie il laccio*: applicazione del salmistico *conterere laqueum* («laqueus contritus est, et nos liberati sumus», *Ps* CXXIII 7); nel *planctus* CCLXX il laccio di Amore diventa il *laqueus Mortis* nella gamma sinonimica di *sciogliere-rompere-spezzare* il *nodo* (= *laccio*; CCLXXI 3, introduzione a CCLXX). Affinità marcata in chiusura della canzone *de oppositis* di Inghilfredi del canzoniere Palatino: «a tal son miso ke fugiendo caccio | e sono arieto con' piú vado avante, | se no m'acorre di voi lo sembiante, | ke l'on disciolto ten legato a lac[c]io» (*Poi la noiosa errança*, P 52; Panvini, *Scuola siciliana*, pp. 384-85). Per le antitesi di questi versi Scarano (*Fonti*, p. 273) rinvia alla canzone di Folchetto *S'al cor plagues*, 16-20: «no·m lais del tot ni no m'en puesc mover, | enan no vau ni no puesc remaner, | aissi quom sel qu'e mieg de l'albr' estai, | qu'es tan poiatz que no sap tornar jos, | ni sus no vai, tan li par temoros», sempre detto degli effetti di Amore (ma *topos* lirico diffuso).

7. *ancide*: uccide. Forma fossile della lingua poetica (provenzale *aucire*, siciliano *aucídiri*, cfr. Dante, *Cosí nel mio parlar*, 9); con simile coppia antitetica Rustico Filippi, *Madonna, quando eo voi non veggio in viso*, 4: «non m'aucide e tenemi conquiso». *sferra*: toglie il ferro dalla piaga; la comune interpretazione di «libera dalla catena» o «scatena» (Leopardi presso Carducci) non tiene conto che l'antitesi prigione-libertà dei primi versi della seconda quartina è incrementata dall'antitesi vita-morte; tale verbo (in quest'accezione anche nell'*Orlandino* del Folengo, cap. 1, VIII 61) è in Bonagiunta: «Feruto sono e chi di me è ferente | guardi che non m'alcida al disferare» (Carrai) e Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, CCXIII 35: «nel fine sferra l'asta, la quale nel vero tra pelle e pelle era entrata» (Zingarelli; con quest'interpretazione anche Scarano, e sostanzialmente il Castelvetro: «Né dire in questo luogo *sferri*, liberi d'Amore, che si guasterebbe il sentimento»).

8. *né mi vuol vivo*: perché appunto non risana la ferita; cfr. LXXV 1-2. Similmente in Cercamon nella canzone *Quant l'aura doussa*, piena di antitesi e paradossi d'amore: «No muer ni viu ni no guaris, | ni mal no·m sent e si l'ai gran» (vv. 31-32). Incremento fonico a cavallo tra quartine e terzine, *vuol vivo* ... | *Veggio*, come cemento al cumulo di opposizioni.

9. *non ò lingua et grido*: coppia di opposizioni equivalente, con maggiore violenza verbale, a «tacendo i' grido» (LXXI 6), «et taccio et grido» (CV 79), come nei paradossi dei mistici e in Jacopone, *Amor de caritate*, 142: «tacendo parlo, fugo e son legato»; anche Inghilfredi: «Però, madonna, senza dir parlate» (*Poi la noiosa errança*, 21).

10. *cheggio aita*: chiedo aiuto per non *perire*.

11. *in odio ... amo altrui*: nel *devinalh* anonimo *Sui e no suy, fuy e no fuy*, 2, «e vuelh mi mal et am autruy» (Santagata); cfr. *Tr. Cup.* II 152; «forse, a te stesso vile, *altrui* se' caro», CXXIX 24.

12-13. *Pascomi di dolor*: il contraddittorio, salmistico nonché ovidiano, pasto di lacrime, per cui note a XCIII 14, CXXX 5, CCCV 11, CCCLX 60. La scansione bimembre dell'endecasillabo è sottolineata dall'allitterazione *Pascomi ... piangendo*, oltre che dalla solita forte clausola al primo emistichio settenario,

con la pseudo-rima di *dolor* con *pregion* e *son* (vv. 5 e 14). *piangendo rido*: lo stesso conflitto per cui «piango et rido» (CV 76), «or ride, or piange...» (CXXIX 8). Cosí Saladino del canzoniere Palatino, *E' vo e vegno*, 3: «rido piangendo e dolliendo gioco»; contraddizione antica, per cui Cercamon nella canzone citata, che gioisce e soffre nei pensieri d'amore: «Totz cossiros, m'en esjauzis» (*Quant l'aura doussa*, 49). Rima ricca con *grido*. *mi spiace morte et vita*: sintagma equivalente al doppio *oxymoron* di CXXXII 7, «O viva morte, o dilectoso male».

14. *in questo stato*: lo «stato ... incerto» (CXXIX 13) dell'amante travolto dalle mille contraddizioni indicate in tutto il sonetto. *voi*: con *altrui* è l'unico esempio del *Canzoniere* della cosiddetta rima siciliana (la coincidenza in rima di *ó* chiusa con *ú*). Non diversa conclusione di smarrimento nel sonetto dantesco *Tutti li miei penser*, 11: «cosí mi trovo in amorosa erranza!» (*Vita Nuova* XIII).

Qual piú diversa et nova
cosa fu mai in qual che stranio clima,
quella, se ben s'estima,
piú mi rasembra: a tal son giunto, Amore.
Là onde il dí vèn fore,
vola un augel che sol senza consorte
di volontaria morte
rinasce, et tutto a viver si rinova.
Cosí sol si ritrova
lo mio voler, et cosí in su la cima
de' suoi alti pensieri al sol si volve,
et cosí si risolve,
et cosí torna al suo stato di prima:
arde, et more, et riprende i nervi suoi,
et vive poi con la fenice a prova.

Una petra è sí ardita
là per l'indico mar, che da natura
tragge a sé il ferro e 'l fura
dal legno, in guisa che ' navigi affonde.
Questo prov'io fra l'onde
d'amaro pianto, ché quel bello scoglio
à col suo duro argoglio
condutta ove affondar conven mia vita:
cosí l'alm'à sfornita
(furando 'l cor che fu già cosa dura,
et me tenne un, ch'or son diviso et sparso)
un sasso a trar piú scarso
carne che ferro. O cruda mia ventura,
che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva
ad una viva dolce calamita!

Ne l'extremo occidente
una fera è soave et queta tanto
che nulla piú, ma pianto
et doglia et morte dentro agli occhi porta:
molto convene accorta

esser qual vista mai ver' lei si giri;
pur che gli occhi non miri,
l'altro puossi veder securamente.
Ma io incauto, dolente,
corro sempre al mio male, et so ben quanto
n'ò sofferto, et n'aspetto; ma l'engordo
voler ch'è cieco et sordo
sí mi trasporta, che 'l bel viso santo
et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra,
di questa fera angelica innocente.

Surge nel mezzo giorno
una fontana, e tien nome dal sole,
che per natura sòle
bollir le notti, e 'n sul giorno esser fredda;
e tanto si raffredda
quanto 'l sol monta, et quanto è piú da presso.
Cosí aven a me stesso,
che son fonte di lagrime et soggiorno:
quando 'l bel lume adorno
ch'è 'l mio sol s'allontana, et triste et sole
son le mie luci, et notte oscura è loro,
ardo allor; ma se l'oro
e i rai veggio apparir del vivo sole,
tutto dentro et di for sento cangiarme,
et ghiaccio farme, cosí freddo torno.

Un'altra fonte à Epiro,
di cui si scrive ch'essendo fredda ella,
ogni spenta facella
accende, et spegne qual trovasse accesa.
L'anima mia, ch'offesa
anchor non era d'amoroso foco,
appressandosi un poco
a quella fredda, ch'io sempre sospiro,
arse tutta: et martiro
simil già mai né sol vide né stella,
ch'un cor di marmo a pietà mosso avrebbe;
poi che 'nfiammata l'ebbe,
rispensela vertú gelata et bella.
Cosí piú volte à 'l cor racceso et spento:
i' 'l so che 'l sento, et spesso me n'adiro.

Fuor tutti nostri lidi,
ne l'isole famose di Fortuna,
due fonti à: chi de l'una
bee, mor ridendo; et chi de l'altra, scampa.
Simil fortuna stampa
mia vita, che morir poria ridendo,
del gran piacer ch'io prendo,
se nol temprassen dolorosi stridi.
Amor, ch'anchor mi guidi
pur a l'ombra di fama occulta et bruna,
tacerem questa fonte, ch'ognor piena,
ma con piú larga vena
veggiam, quando col Tauro il sol s'aduna:
cosí gli occhi miei piangon d'ogni tempo,
ma piú nel tempo che madonna vidi.

Chi spïasse, canzone,
quel ch'i' fo, tu pôi dir: Sotto un gran sasso
in una chiusa valle, ond'esce Sorga,
si sta; né chi lo scorga
v'è se no Amor, che mai nol lascia un passo,
et l'imagine d'una che lo strugge,
ché per sé fugge tutt'altre persone.

All'insegna di cose prodigiose e uniche nel loro genere, ai limiti dell'ordine naturale, com'è l'amore, si svolge questa canzone esotica, che secondo il tema iniziale, «Qual piú diversa et nova | cosa fu mai ... | quella ... | piú mi rasembra» (vv. 1-4), dà in una sequenza di stanze-quadri altrettante immagini dello stato anomalo e innaturale dell'amante, stringendo in un solo prezioso disegno cumulativo i conflitti caratteristici dei sonetti che precedono nel *Canzoniere* (CXXX-CXXXIV). I favolosi elementi di terre lontane sparpagliati ai quattro punti cardinali (il dappertutto che fa da risonanza alle rime-sospiri dell'amante, come nelle terzine di CXLVI) e tratti dai libri dei naturalisti antichi, come Plinio e Pomponio Mela (ma Daniello e Castelvetro sagacemente sottolineano le interferenze cristiane di *auctores* come Rufino, Alberto Magno e Agostino), forniscono le sei immagini di comparazione (piú una) distribuite nelle stanze, con un gusto di contaminazione e di somma già insita nella tradizione affermata in Provenza da Rigaut de Barbezieux con i suoi Bestiari comparativi, ripresa molto spesso in Sicilia e in Toscana, da Guido delle Colonne a Chiaro Davanzati (canzone *Allegrosi cantari* in particolare), a Inghilfredi da Lucca (canzone *Audite forte cosa che m'avene*), al *Mare amoroso* e a Dino Frescobaldi (*Per gir verso la spera, la finice*). Da queste comparazioni fossili prevalentemente zoologiche Petrarca coglie sapientemente il senso della disarmonia dello stato amoroso: quanto piú *diversa* e *nova* è la cosa comparata, tanto piú dilacerato e contraddittorio è il *comparan-*

dum, l'Io che scrive, che per ulteriore complicazione del sistema non sempre *rasembra* al *comparatum*, ma entra nel gioco come vittima degli effetti in forma mediata; cosí la mirabile calamita *rasembra* piú la donna che l'amante in una sorte di reciprocità della seduzione (cosí poi il catoblepa e la fonte di Epiro nelle strofe centrali II, III e V) e agisce come filtro nel raffinato slittamento del primo termine di comparazione. Le prime tre stanze dànno dunque figure strane, ma con attributi non insoliti nell'affabulazione del *Canzoniere*: la mitica fenice, simbolo amoroso (anche cristologico) di autorigenerazione e di unicità, come nel sonetto *Questa fenice* (CLXXXV) e nella quinta stanza della canzone delle Visioni CCCXXIII (I); la calamita, anche guinizzelliana (*Madonna, il fino amor*, 49-60), col tema della *navicula* nel mare delle passioni sbattuta contro gli scogli (come nelle terzine di CXXXII) e sfasciata dal magnete sommerso che attira il ferro dei navigli (II); il favoloso catoblepa, «fera ... innocente» ma con occhi micidiali, come Medusa (CXXXI 11, ecc.) e come l'ambigua donna di tutto il Libro (III). Le ultime tre stanze, tra la varietà delle meraviglie, si concentrano su tre fonti miracolose che hanno in comune la peculiarità di produrre effetti contraddittori: la fonte del Sole, che bolle all'ombra e ghiaccia al sole, ed è tanto piú fredda quanto il sole-donna è piú vicino, come applicazione del tema «ardo et son un ghiaccio» di *Pace non trovo*, CXXXIV (IV); la fonte di Giove in Epiro, che nell'opposizione di *raccendere* e *spengere* (v. 74) raddoppia a contatto il perpetuo dissidio nella figura dell'amante-fonte (V). In chiusura, le fonti delle isole Fortunate ai confini del mondo, «Fuor tutti nostri lidi...» (VI), varianti estreme del motivo personale «piangendo rido» (CXXXIV 12), includono nella sirma della stessa stanza (deputata nelle prime tre a contenere il secondo termine della comparazione) un'ultima fonte senza uguali, che è il vero miracolo (donde lo scarto strutturale) intorno al quale sono aggregati gli altri prodigi della misteriosa geografia, e alla quale il poeta-amante è sospinto fin dall'inizio da Amore, artefice di ogni meraviglia: «a tal son giunto, Amore», «Amor, ch'anchor mi guidi...» (vv. 4 e 84). Per questa fonte l'autore si fa *auctor* tra gli *auctores*, sia pure enigmatico e sommesso («a l'ombra di fama occulta et bruna», v. 85), per isolare la fonte nota a lui solo (come il *bel rio* di CXLVIII 7, contro i grandi fiumi della memoria) e che piú gli *rasembra* con esperienza diretta senza intermediari: la fonte della Sorgue in Valchiusa, nominata nel congedo, che raddoppia le sue acque abbondanti a primavera, come l'amante le lacrime nel mese di aprile, con conversione geografica delle rime della memoria che rievocano «quel dí» dell'innamoramento, quell'indelebile «tempo ~ che madonna vidi».

La stranezza dei fenomeni della natura variamente accumulati in questa canzone di lontananza *sui generis* trova corrispondenza nella singolarità della struttura metrica, il cui maggior artificio è quello di dare una stanza divisa ma simultaneamente unita da due rime fisse ricorrenti nelle due parti, A e B (la rima A in variante settenaria ed endecasillaba apre e chiude sia la fronte che la sirma nei due blocchi equivalenti di otto e di sette versi), di modo che *comparatum* e *comparandum* vengono a trovarsi prevalentemente incorniciati da un'identica carpenteria. Il settenario ad attacco assoluto, anch'esso una rarità che ricorre soltanto nelle tre omometriche *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII), nonché nella coppia silvestre CXXV e CXXVI, introduce al perpetuo stato 'elegiaco' che riporta lo scrivente alle dolci acque di Valchiusa (forse nel 1345, di ritorno dall'Italia; nel lasso di tempo 1338-42 per Carla Maria Monti). I numerosi imitatori di questa canzone sono menzionati dal Carducci (Boiardo, Sannazzaro, Bembo, Molza), tra i quali primeggia Torquato Tasso, con la canzone *Qual piú rara e gentile*, fedele anche nel metro.

Canzone di settenari ed endecasillabi con sei stanze di 15 versi; fronte con due piedi concatenati e simmetrici, aBbC cDdA; sirma con rimalmezzo al quinario nell'ultimo verso, di gusto arcaico (cfr. CCCLXVI), secondo lo schema aBEeBF(f_5)A. Congedo uguale alla sirma, quindi con la prima rima, anche questa insolitamente, relata.

BIBLIOGRAFIA: Berra, *L'arte della similitudine*, pp. 161-99; Monti, *Mirabilia e geografia nel «Canzoniere»*, pp. 91-124; Zambon, *Sulla fenice*, pp. 411-25; Id., *Alfabeto degli animali*, pp. 234-39; Bargetto, *Similitudo e Dissimilitudo*, pp. 617-648; Fiorilla, *Il mirabile della calamita*, pp. 307-16.

[I]. 1. *Qual*: qualunque, come ai vv. 36 e 64. Nella giunzione *enjambante* con *nova* | *cosa* rimanda ad «amar qual cosa nova» di XXXVII 67. *diversa et nova*: singolare, mirabile, straordinaria; «tam miras et varias» dice Agostino nel *De civitate Dei* parlando di stupefacenti cose e strabilianti fenomeni naturali, apparentemente incredibili e *contra naturam*, ma non per questo 'falsi', impossibili e inesistenti (XXI IV 1; tema di tutto il libro XXI, contro i razionalisti). Raddoppio aggettivale pari a «*cose nove* et leggiadre, ma mortali, | ... | l'altre tante sí *strane* et sí *diverse* | forme...» (CCCXXXIX 3-6); nota a CXXXI 1. Ovidio, raccontando il mito della Fenice (qui vv. 6-15, di cui i vv. 5-8 espongono il primo termine della comparazione), trova in quella storia «aliquid mirae novitatis» (*Met.* XV 408).

2. *in qual che stranio clima*: in qualsiasi lontana zona della terra; *strania* è anche la fenice nella canzone delle Visioni, per cui cfr. nota a CCCXXIII 49; CCLX 6. Il *clima* è propriamente ciascuna delle zone comprese tra i due paralleli, in cui s'immaginava divisa la terra, in rapporto al variare del clima secondo la latitudine; cfr. *Par.* XXVII 81, *Conv.* III V 12, ecc.

3. *se ben s'estima*: «se rettamente si giudica» (Leopardi), come in CCCLX 139. Formula anche dantesca, *Par.* I 136, *Purg.* XVII 112.

4. *mi rasembra*: m'assomiglia; cfr. Dante, *Con l'altre donne*, 3 (*Vita Nuova* XIV); Cavalcanti, *Biltà di donna*, 11; Dante da Maiano, Glossario, s.v. *assembrare*, ecc. *a tal son giunto*: cadenza interna, come «et son condotto a tale» (CIX 5), «et or siam giunte a tale» (CXIX 96); cfr. Dante, *Tre donne*, 68: «che sono a' raggi di cotal ciel giunti». I primi quattro versi espongono il tema della canzone, rivolto ad Amore, che giudichi e stimi gli effetti descritti nelle stanze; è il tema della 'stranezza' e quindi dell'estraniamento che caratterizza il gruppo di sonetti CXXX-CXXXIV, con anticipo della cupa novità e sovversione dei tre sonetti antiavignonesi che seguono (CXXXVI-CXXXVIII) sul piano dei valori collettivi. Circolarmente Amore è richiamato nell'ultima stanza, «Amor, ch'anchor mi guidi...», v. 84.

5. *Là onde il dí ... fore*: in Oriente, nella parte dove nasce il giorno; altrove dirà della Fenice che sta nel grembo «d'arabi monti» (CLXXXV 13). Daniello e Castelvetro ricordano l'equivalente perifrasi lucanea «unde venit Titan», *Phars.* I 15 (*Titan* = Sole = *dí*).

6. *un augel*: la fenice, che qui metaforizza il poeta-amante; piú oltre l'amata per loro misteriosa compenetrazione e fusione (*Tr. Cup.* III 162): «Questa fenice de l'aurata piuma» (CLXXXV 1), «È questo 'l nido in che la mia fenice» (CCCXXI), «Una strania fenice...» (CCCXXIII 49). Il verbo *vola* pone un collegamento con il sonetto che precede, CXXXIV 3. Della favolosa Fenice, che muore e rinasce dalle sue ceneri, riferiscono Plinio, *Nat. hist.* X 2 (da dove alcune tessere passano nel sonetto CLXXXV); Pomponio Mela, *De Chorographia* III 9, 83-84 (nell'insieme il maggior produttore d'immagini per questa canzone; Mon-

ti, che ricorda l'apografo H 14 inf. della Biblioteca Ambrosiana postillato da Petrarca); Ovidio, *Met.* XV 391-408; i poemetti di Lattanzio *De ave Phoenice* e di Claudiano *Phoenix* (*Carmina minora* XXVII); il *Physiologus* (*versio* Y 108; B, 20), ecc. Per la diffusione del tema nei Bestiari soprattutto francesi, e per il *topos* lirico anche italiano si veda il «Bestiario» incluso nell'edizione Menichetti di Chiaro Davanzati, pp. LI-LII; Zambon, *Alfabeto degli animali*, pp. 213-34. *sol*: unico al mondo; «altera et sola» è infatti la fenice nella canzone delle Visioni (CCCXXIII 51), «unica et sola» (CLXXXV 11), CCX 4; «toto orbe unicam ferunt» (*Fam.* IV 14, 3; *Fam.* XVI 11, 1; anche *Sen.* III 1 al Boccaccio). Tema dell'unicità dell'esemplare, come poi dell'amore; cosí Pomponio Mela: «Phoenix, semper unica; non enim coitu concipitur partuve generatur, sed ubi quingentorum annorum aevo perpetua duravit, super exaggeratam variis odoribus struem sibi ipsa incubat solviturque; dein ... rursus renascitur» (*Chor.* III 9, 83-84); *Met.* XV 392-93, ecc. Ottimamente il Castelvetro: «qui non pare aver seguito né Plinio né Eliano, ma piú tosto Rufino nella sposizione del simbolo apostolico [*Expositio Symboli Apostolici*, 9], il quale dice: "Quid mirum videtur si virum virgo conceperit cum orientis avem, quem phoenicem vocant, in tantum *sine coniuge* nasci vel renasci constet, et semper *una* sit, et semper sibi ipsa nascendo vel renascendo succedat?"». *senza consorte*: è il *sine coniuge* di Rufino, che illumina anche la *consorte* assente dell'usignolo-Orfeo del sonetto CCCXI 2.

7. *di volontaria morte*: da qui forse il tema del suicidio innaturale della fenice nella canzone CCCXXIII 49-60. Il lemma *volontaria* è in forte legame fonico con *vola* (v. 6), in *adnominatio* col *voler* (v. 10), ancora allitterando con *volve* (v. 11). *Enjambement* dei vv. 7-8, e 10-11.

8. *rinasce ... rinova*: rinasce da morte e torna completamente a vita nuova (trapasso iniziatico da una vita all'altra); cosí Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*: «Illic phenix, in se mortuus, redivivus in alio, ... se sua morte a mortuis suscitabat» (II 159-60); anche in *Inf.* XXIV 107-8 la fenice «more e poi rinasce, | quando al cinquecentesimo anno appressa...». *si rinova*: tema dell'autorigenerazione dell'esemplare che resta sempre unico, partogenetico; cosí anche in quasi tutti i bestiari francesi e italiani; cfr. *Fiore di virtú*, cap. XXV: «sí che per questa via *se rinova* et non è se non uno al mondo». L'allitterazione *rinasce ... rinova*, posta ai due estremi dell'ultimo verso del primo termine della comparazione (vv. 5-8), passa anche nel secondo, con uguali formazioni prefissali che assicurano il collegamento fonico-logico, *ritrova*, *risolve*, *riprende*. Rima derivativa con *nova*.

9. *Cosí*: elemento che introduce il secondo termine della comparazione, ribadito nei vv. 10, 12 e 13; analogamente nelle altre strofe, vv. 24, 52, 74, 89. *sol*: lo stesso *sol* che caratterizza la fenice (v. 6), in gioco equivoco con il *sol*-sole del v. 11, per altro fonicamente echeggiato da «ri*sol*ve», v. 12. Nella quarta stanza è la rima equivoca di *sole* (vv. 47, 48, 55). Tema dell'unicità della fenice come dell'amore.

10. *in su la cima*: come la fenice che si costruisce un nido-sepolcro sulla cima della palma, secondo Ovidio, *Met.* XV 395-97: «Haec ubi quinque suae complevit saecula vitae, | ilicis in ramis tremulaeve *cacumine palmae* | unguibus et puro nidum sibi construit ore»; con «in su la cima | de' suoi alti pensieri» il trasferimento tutto petrarchesco dalla naturalità all'interiorità. Per la clausola dantesca a fin di verso e per l'*enjambement* ciniano cfr. nota a LXV 3-4.

11. *alti*: profondi; cfr. CXXXI 3; «Quel vivo lauro ove solean far nido | li *alti penseri*, e i miei sospiri ardenti» (CCCXVIII 9-10). *al sol*: nella comparazione gli occhi-sole della donna, «corro al fatal mio sole | degli occhi», CXLI 5-6; cfr. introduzione a CXXXIII. Il tema del sole è presente in varie forme negli

auctores, come città del Sole o Eliopoli (Plinio, Mela, Ovidio), mentre Claudiano pone una specie di reverente colloquio tra la fenice e il Sole: «Hic sedet et blando Solem clangore salutat | ... ac supplice cantu | praestatura novas vires incendia poscit» (*Phoenix*, 45-47). *volve*: volge.

12. *ri risolve*: si dissolve nell'incendio, *solvitur* di Pomponio Mela; cfr. «Dunque ch'i' non mi sfaccia, | sí frale obgetto a sí possente foco», LXXI 31-32; nel *De ignorantia*: «ut phenix aromatico igne consumitur ustusque renascitur» (II, p. 190, per cui nota di Fenzi, pp. 347-48). Nei due versi conclusivi e riassuntivi della stanza è detto *arde*.

13. *torna ... di prima*: corrisponde alla fenice che «a viver si rinova», v. 8.

14. *arde, et more, et riprende*: i tre tempi dello stato della fenice-amante, che «al sol si volve», «si risolve» e «torna al suo stato di prima». Per Gesualdo e Castelvetro i *nervi* «si pongono per la forza», ma Plinio parla propriamente di ossi e di viscere, cioè di legami corporei; cfr. XXIII 137, CCCXXVIII 5, nota a CCCXIX 8.

15. *vive*: riprende il *viver* della fenice (v. 8) a chiusura della comparazione. *a prova*: a gara (LXXVII 1) con la fenice, che non finisce (secondo il gioco di parole di Raimbaut d'Aurenga, «plus que ja fenis fenics», *Apres mon vers*, 64), che vive a lungo, come confessano i «gran savi», quasi in eterno rispetto alla vita dell'uomo.

[II]. 16. *Una petra*: la pietra calamita. La 'fonte' sembra Alberto Magno, *De mineralibus*, II II 11, che include anche i presupposti del secondo termine di paragone (vv. 20 sgg.): «Magnes lapis est ferruginei coloris, qui secundum plurimum *in mari Indico* invenitur, et in tantum abundare dicitur, quod periculosum est in eo navigare navibus quae superiores clavos habent ... Est quoddam aliud genus magnetis, quod *trahit carnem* [v. 28] hominis» (Daniello); cosí nel *De lapidibus* pseudo-aristotelico ultimamente studiato da Fiorilla con il motivo della pietra «qui trahit carnes» (p. 314); cfr. Plinio, *Nat. hist.* XXXVI 25; Agostino, *De civitate Dei* XXI IV 4, ecc. Per il diffuso *topos* lirico della calamita, provenzale e italiano, cfr. nota di Menichetti al sonetto di Chiaro Davanzati *Madonna, perch'avegna novitate*, v. 14. *ardita*: forte e dura, come il «duro argoglio» del secondo termine di paragone (v. 22); forse l'aggettivo rispecchia il *pugnacius* di Plinio, quando parla della durezza del ferro: «Quid ferri duritia pugnacius?»

17. *là per*: indicazione di lontananza, a ripresa di *Là onde*, v. 5. *indico mar*: l'oceano Indiano. *da natura*: per sua naturale virtú, per dote ricevuta da una natura miracolosa, come nel caso della fenice; infatti Plinio: «Quid enim mirabilius aut qua in parte naturae maior inprobitas?» (*Nat. hist.* XXXVI 25).

18. *tragge*: attira. *il ferro*: nella fattispecie i chiodi che «le parti del legno giunte insieme teneano e inchiavate» (Gesualdo). *'l fura*: lo sottrae, lo ruba; cosí Agostino nel *De civitate Dei* XXI IV 4: «Magnetem lapidem novimus mirabilem ferri esse raptorem»; e anche XXI VII 2: «de magnete lapide, quod nescio qua sorbitione insensibili stipulam non moveat et ferrum rapiat»; verbo che corrisponde alla naturalità interiore, «furando 'l cor che fu già cosa dura», v. 25; «Questa che col mirar gli animi fura», XXIII 72. *Enjambement* di rallentamento, come poi ai vv. 20-21, 27-28, qui anticipato da allitterazione *ferro ... fura*.

19. *in guisa che ... affonde*: in maniera che le navi possono affondare sfasciandosi (il congiuntivo è della possibilità).

20. *Questo*: l'effetto calamitante del magnete, con corrispondenza di *onde* | *d'amaro pianto* con *mar*, di *bello scoglio* con *petra*, di *furare* il cuore con *furare* il ferro, di *affondar ... mia vita* con l'affondamento dei *navigi*. In parallelo le «triste onde | del pianto», per cui nota a CCCLIX 14-15.

21. *scoglio*: la ricorrente immagine della donna che fa ostacolo, «et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio» (XXXVIII 14), «non è gioco uno scoglio - in mezzo l'onde» (nota a CV 23), e anche LXXX 1-3. Forse un riflesso di Scilla trasformata da ultimo in un duro e pericoloso scoglio secondo la favola ovidiana, *Met.* XIV 73-74: «ni prius in scopulum, qui nunc quoque *saxeus* extat, | transformata foret; scopulum quoque navita vitat».

22-23. *à ... mia vita*: ha condotto la *navicula* della mia vita là dove è di necessità che affondi (cfr. nota a LXVI 3 per il significato del verbo *convenire*). *argoglio*: lo stesso «duro orgoglio» di CCXXXV 8, cfr. nota a XXXVIII 10 (sempre in rima con *scoglio*) e a CCCXLI 6.

24. *cosí*: come nella prima stanza, cfr. nota al v. 9. *l'alm(a)*: complemento oggetto prolettico, soggetto *un sasso*, v. 27. *à sformita*: un sasso ha sguarnita l'anima, che è la barca della vita, secondo la metafora della sestina LXXX, cosí come la calamita sguarnisce i *navigi* attirando il ferro.

25. *furando 'l cor*: come nella canzone *Nel dolce tempo*, per cui nota a XXIII 72. *fu già cosa dura*: il cuore che un tempo fu quell'*adamantino smalto* che dà sostanza al *duro affetto* del non amante (XXIII 25-26).

26. *tenne un*: mantenne unito, senza lacerazioni, «e dimora nella traslazione della nave, alla quale, se si togliono i chiodi, si dissolve» (Castelvetro). *diviso et sparso*: separato da me stesso, lacerato e disperso, con iterazione parallela in «sparse et disgiunte», per cui cfr. nota a CCXCVII 5.

27. *un sasso*: sinonimo di *petra* del v. 16, che è la calamita stessa. *scarso*: avaro (cfr. nota a CCCXX 12), e quindi avido di attirare la carne dell'uomo piuttosto che il ferro, secondo il referto di Alberto Magno, e di altri (cfr. nota al v. 16), «trahit carnem hominis»; Santagata cita Cecco d'Ascoli, *Acerba*, 3201-206: «La calamita per sé tira il ferro | ... | un'altra calamita di dolore | la carne umana tira in suo cospetto», e Iacopo Passavanti.

28. *cruda mia ventura*: crudele sorte, «dispietata mia ventura» (CXXVII 15), «o mia forte ventura» (CCVII 73).

29. *veggio trarmi a riva*: mi vedo attirato a riva con pericolo di naufragare tra gli scogli; «Serve a traslazione presa del naviglio e significa ancora morire» (Castelvetro), cfr. nota a XXX 7-8. Il verbo *trare* è parola-motivo di tutta la stanza, vv. 18 e 27.

30. *ad*: da, in dipendenza da un verbo *videndi*. *viva ... calamita*: una calamita fatta donna, *(i)n carne* come l'Io che scrive (v. 29), corrispondente alla *viva petra* (L 78) di tutto il *Canzoniere*. L'aggettivo *dolce* tempera l'asprezza della calamita, come prima l'aggettivo *bello* detto dello *scoglio*, in situazione ossimorica.

[III]. 31. *Ne l'extremo occidente*: nell'Etiopia occidentale, secondo le fonti, Plinio, Mela, Solino; cfr. *Tr. Cup.* II 38.

32. *una fera*: il mitico catoblepa, «vaga e queta piú ch'alcuna altra fiera, ma non bisogna mirarla negli occhi perché sono di tanto potere che fanno subito morire quelli che gli mirano» (Daniello); cfr. Plinio, *Nat. hist.* VIII 32: «Apud Hesperios Aethiopas fons est Nigris, ut plerique existimavere, Nili caput ... Iuxta hunc fera appellatur catoblepas, modica alioqui ceterisque membris iners, caput tantum praegrave aegre ferens - id deiectum semper in terram -, alias internicio humani generis, omnibus, qui oculos eius videre, confestim expirantibus»; Pomponio Mela, *Chor.* III 9, 98 «oculos eius vidisse mortiferum»; Solino, *Collect.* XXX 22. Nel Plinio Parigino lat. 6802, c. 65*r*, Petrarca annota *Belua oculis nocens*; sul piano lirico il motivo richiama gli occhi assassini della fiera-donna, sia in Pier della Vigna «cogli oc[c]hi suo' micidari, | e quelli oc[c]hi m'hanno conquiso e morto» (*Uno piasente isguardo*, 14-15), sia in Dante, *E' m'incresce di*

me, 49-50, per cui vedi introduzione a XLVI. Parallelo raddoppio aggettivale *soavi et quete* in CLXXXI 8.

33-34. *che nulla piú*: che nessun'altra è piú soave e quieta; lo stesso primo emistichio quinario in CCCXLIV 3, «or è sí amara, | che nulla piú...». *pianto | et doglia*: con uguale raddoppio «et doglia et pianti» (CCLV 3), «in doglia e 'n pianto» (CCCXXXII 5), e in andamento trimembre «pianto, sospiri et morte» (CCVII 96). *dentro agli occhi porta*: probabile suggestione dantesca, dall'*incipit* del sonetto «*Ne li occhi porta* la mia donna Amore», come sembra confermare il richiamo di *ver' lei si giri* (v. 36) a «ogn'om ver lei si gira» dello stesso sonetto dantesco, v. 3 (*Vita Nuova* XXI; cfr. CXI 1); si veda anche il sonetto dubbio di Dante *Non v'accorgete*, 7-8 (De Robertis): «con tanta pena che ne li occhi porta, | che di levarli già non ha valore» (corto circuito con la fiera che tiene gli occhi bassi?).

35-36. *convene ... giri*: è necessario che sia molto accorto qualunque sguardo [*vista*] si giri verso quella fiera, con la stessa necessità di *conven* del v. 23, qui con iperbato e frattura *enjambante*. *accorta*: come deve essere la vista nella ballata XIV: «Occhi miei lassi, ... | pregovi siate accorti».

37. *pur ... miri*: purché non guardi quegli occhi (micidiali).

38. *l'altro*: il resto del corpo dell'animale, che è inoffensivo. *securamente*: senza pericolo.

39. *Ma io*: opposizione come in L 46, cfr. nota a L 12. *incauto*: contrapposto a *accorta*, v. 35.

40. *corro ... mio male*: un correre parallelo a «allor corse al suo mal libera et sciolta» (cfr. nota a XCVI 12), col ricordo del *Liber Proverbiorum* I 16: «Pedes enim illorum ad malum currunt»; cfr. Dante, «L'anima folle, che *al suo mal* s'ingegna» (*Amor, da che convien*, 19) piú «la morte, ov'io per sua bellezza *corro*» (*Cosí nel mio parlar*, 56). *Enjambement* dei vv. 40-41 e 41-42.

41-42. *ò sofferto, et n'aspetto*: ho sostenuto e aspetto di sostenere ancora. *l'engordo | voler*: come «la voglia cieca e 'ngorda» di CCXCIV 13, cfr. CCXL 14; anche il «cieco desir» (LVI 1) e il «desir cieco» della canzone all'Italia, su cadenza oraziana, cfr. nota a CXXVIII 36; Ovidio, *Met.* III 620, «tam caeca cupido est».

43-44. *mi trasporta*: «a morte mi trasporta» nel sonetto VI 11, come qui «al mio male». *bel viso santo*: cioè gli occhi di questa nuova fiera (v. 45), che essendo ossimoricamente «angelica» si annette uno sguardo *santo*, «occhi santi» (LXX 15) o «luci sante» (CVIII 3, CCCL 14); cfr. CCLII 5 e nota a CCCXIII 5; in tal caso gli *occhi vaghi*, per tutti i commentatori gli occhi belli e vaghi della donna, sono quelli dell'amante «incauto», desiderosi di *mirare* la sola cosa pericolosa della bella fiera (cfr. «gli occhi che di sempre pianger vaghi», XXXVII 63; «occhi miei vaghi», CCIV 3); cosí anche la causa del male si raddoppia nel pericolo oggettivo (occhi micidiali) e nella volontà soggettiva (desiderio insaziabile, *engordo | voler*). *fien cagion ... pèra*: saranno cagione che io perisca; cfr. XXXVIII 11. La fiera che «doglia et morte dentro agli occhi porta» di questa stanza richiama in trasparenza la dantesca *fera donna* con «occhi micidiali» (*E' m'increscе di me*, 49), ambiguamente adombrata nei sonetti degli specchi; cfr. introduzione a XLV e XLVI.

45. *di questa fera*: va riferito a *viso*, con potente spezzatura sintattico-ritmica dei versi finali di stanza. La «fera angelica innocente» restaura l'emozione della «fera bella et mansüeta» di CXXVI 29; i due aggettivi corrispondono a *soave* e a *queta* in inizio di strofe, v. 32.

[IV]. 46. *Surge*: sgorga. «Avendo parlato de le cose che in Oriente [str. I-

II] e in Occidente [III] meravigliose si trovano, viene ora a mezzo giorno [Africa], e fa la comparazione di se stesso a una fontana, la cui natura è di bollir la notte e esser fredda il giorno...» (Daniello). Il passo sembra discendere da Pomponio Mela, *Chor.* I 8, 39: «Cyrenaica provincia est, in eaque sunt Hammonis oraculum fidei inclutae, et fons quem Solis adpellant ... Fons media nocte fervet, mox et paulatim tepescens fit luce frigidus, tunc ut sol surgit ita subinde frigidior per meridiem maxime riget, sumit dein teporem iterum, et prima nocte calidus, atque ut illa procedit ita caldior, rursus cum est media perfervet»; anche Plinio, *Nat. hist.* II 106; Agostino, *De civ. Dei* XXI v 1; Solino, XXXII, ecc.

47. *una fontana*: una fonte, come al v. 53, in diretto rapporto tra *comparatum* e *comparandum* nel primo termine della stanza, vv. 46-51; cfr. CCCXXIII 37, ecc. *sole*: la fonte del *sole* dà equivocamente tutta la rima B della stanza, con ossessiva ripercussione interna nei vv. 51 e 55.

49. *'n sul giorno*: sul far del giorno (per altri «di giorno»).

50. *raffredda*: rima ricca e derivativa con *fredda*, nel sistema di sostanziale invariabilità fonica della stanza.

51. *quanto 'l sol monta*: corrisponde a «ut sol surgit» del Mela, cosí come *è piú da presso* (cioè quando la fonte piú sente il calore del sole) corrisponde a *per meridiem*.

52. *Cosí*: la corrispondenza tra la fonte e l'amante in relazione all'assenza-presenza del sole-donna è sottolineata nel secondo termine di paragone dalla ripresa dei lemmi *fonte*, *sol*, *notte*, *freddo*.

53. *fonte di lagrime*: ricordo del *fons lacrimarum* di *Ier* IX 1 «Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrimarum, et plorabo die ac nocte»; «fonte ... di lagrime nocturne» (CCXXXIV 3), «due fonti di pianto» (CCCXXXII 54), e nota a XXIII 117. *soggiorno*: luogo deputato (sempre di lacrime, come se dicesse fonte perenne). Rima derivativa con *giorno*.

54. *'l bel lume adorno*: gli occhi splendenti dell'amata, ravvicinati alle *luci* «triste et sole» dell'amante, v. 55. Per il sintagma cfr. LXXXV 7, CXXII 13, CCLI 10.

55. *sol... sole*: punto di massima concentrazione dell'*aequivocatio* della rima B, come dopo a contatto quella di *loro* con *l'oro*, con l'ulteriore gioco fonico interno *allor ... l'oro*, v. 57. Richiamo interno al *mio sole* | *degli occhi* di CXLI 5-6, per cui cfr. nota a CCCXLVII 11

56. *notte oscura*: la tenebra della solitudine e dell'assenza; in parallelo: «veggendo a' colli oscura notte intorno» nella visione dell'assenza definitiva (nota a CCCXXI 12). *loro*: a loro, per loro.

57. *ardo*: corrisponde sul piano dell'Io al *bollir* notturno della fonte, v. 49. *l'oro*: il solito emblema della donna-sole. Rima franta e fonicamente equivoca con *loro*, che include nella sua ricchezza anche la vocale che immediatamente precede, *è* e *(s)e* (non a caso forse nella vulgata la copula è scritta come una congiunzione). Gioco già guittoniano, *Ora parrà*, 52-53: «Non manti acquistan l'oro, | ma l'oro loro» (Antonelli, *Rima equivoca*, p. 68).

58. *i rai*: quei raggi-occhi sfolgoranti annunciati sulle soglie del Libro, III 2, ecc. *veggio apparir*: stilema dell'epifania, come «e i dolci colli | veggio apparire» (CCCXX 1-2), «ove apparire | veggio i belli occhi» (CCXXI 9-10). *vivo sole*: il sole fatto carne, come in XC 12, CCVIII 9 («Ivi è quel nostro vivo et dolce sole»), cfr. XXX 27, e qui la «viva - dolce calamita», v. 30.

59. *dentro et di for*: nel cuore e nel corpo. Altro rintocco fonico della rima *loro* con *l'oro* (piú *allor*) alla scadenza del primo emistichio settenario; «cosí dentro et di for mi vo cangiando» (nota a CCCXLIX 3).

60. *ghiaccio*: richiamo a «ardo, et son un ghiaccio» di *Pace non trovo*, qui nell'ossimoro generale della mirabile fonte (CXXXIV 2). Il verbo reggente è ancora *sento*. *cosí*: a tal punto.

[V]. 61. *Un'altra fonte...*: di quest'altra meraviglia della natura scrivono i soliti autori, Plinio, *Nat. hist.* II 106: «In Dodone Iovis fons, cum sit gelidus et immersas faces extinguat, si extinctae admoveantur, accendit»; Pomponio Mela, *Chor.* II 3, 43: «in Epiro Dodonaei Iovis templum, et fons ideo sacer, quod cum sit frigidus et immersas faces sicut ceteri extinguat, ubi sine igne procul admoventur adcendit»; Solino, *Collect.* XIII; Agostino, *De civitate Dei* XXI v 1: «In Epiro alium fontem, in quo faces, ut in ceteris, exstinguuntur accensae, sed, non ut in ceteris, accenduntur exstinctae»; anche XXI VII 2: «Et illum quidem fontem non inveni qui in Epiro vidisse se dicerent, sed qui in Gallia similem nossent non longe a Gratianopoli civitate [Grenoble]».

62. *si scrive*: è scritto negli *auctores*; cfr. nota a CII 4. *fredda*: lemma che pone un collegamento con la gamma *fredda-raffredda-freddo* della stanza che precede, della quale questa quinta è una specie di raddoppio verbale e tematico.

63. *ogni ... facella*: le *faces* di Plinio, Mela e Agostino in variante affettiva. Segue *enjambement*.

64. *accende ... spegne*: opposizione centrale di tutta la stanza, secondo il tema delle fonti (*accendere* ed *exstinguere*), volta all'interiorità nel penultimo verso, *à 'l cor racceso et spento*, v. 74. *qual*: qualunque; cfr. vv. 1 e 36.

65-66. *ch'offesa | anchor non era ... foco*: un'anima non ancora raggiunta dall'incendio di amore e da «fiamma amorosa» (CCCIV 2), nella situazione del non-amante, freddo anch'esso, anzi gelato; cfr. XXIII 24-26.

67. *appressandosi un poco*: corrisponde al *sine igne procul admovere* di Mela e di Solino.

68. *a quella fredda*: sottinteso *anima* (v. 65), come *fredda* (v. 62) è la fonte del primo termine di paragone, vv. 61-64 (ma tutti intendono «a Laura»). *sospiro*: desidero sospirando; «In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo», CCLVII 1.

69. *arse*: in ripresa di *ardo* della strofe che precede, v. 57. *martiro*: il martirio dell'*amoroso foco*. Segue altro *enjambement*.

70. *né sol vide né stella*: «a dinotar che 'l suo amoroso incendio era stato, sopra quel di tutti gli altri amanti che mai foron, grandissimo» (Vellutello); *Eccli* XLII 16: «Sol illuminans per omnia respexit»; Dante, *Amor che ne la mente*, 19: «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira...» (*Conv.* III), nota a XXIX 57.

71. *ch'un cor ... avrebbe*: un tormento che avrebbe mosso a pietà un cuore di pietra. Il *cor di marmo* rimanda al *cor di smalto* di *Lasso me* (nota a LXX 23) nonché al verso finale della canzone di Dante per la donna-petra, *Io son venuto*: «se in pargoletta fia per core un marmo».

72. *'nfiammata l'ebbe*: il soggetto è l'anima fredda della donna-fonte, l'oggetto l'anima spenta dell'amante, che si riscalda a quel gelo, secondo la fantasiosa favola degli *auctores*.

73. *rispensela*: perché proprietà della fonte meravigliosa è di gelare ciò che è ardente. *gelata et bella*: un po' nel gusto dantesco di «e donna mi chiamò beata e bella», *Inf.* II 53; cfr. XXVIII 1.

74. *racceso ... spento*: a risposta di *spenta ... accende* all'inizio della stanza, vv. 63-64; cfr. *Inf.* X 79, *Purg.* XXV 13.

75. *me n'adiro*: mi cruccio per la ripetizione consaputa; cfr. CXXIV 7.

[VI]. 76-79. *Fuor ... scampa*: oltre, al di là delle colonne d'Ercole. «Avendo parlato de le quattro parti generali del mondo, esce ora de lo stretto di Zibilterra e vanne a quelle isole che oggi Canarie si chiamano, che sono a sinistra fuo-

ra de lo stretto, e che quegli antichi Fortunate chiamarono per le molte ricchezze che v'erano» (Daniello), e dove si poneva anticamente il paradiso terrestre. L'informatore è sempre Pomponio Mela (*Chor.* III 10, 102), quando, subito dopo il miracoloso catoblepa (strofe III), parla delle isole atlantiche di Fortuna: «Una singulari duorum fontium ingenio maxime insignis: alterum qui gustavere risu solvuntur in mortem; ita adfectis remedium est ex altero bibere». *à*: soluzione col verbo impersonale, alla francese. *mor ridendo*: «risu solvuntur in mortem» di Mela. *chi ... scampa*: chi beve dall'altra fonte scampa al pericolo.

80. *Simil ... stampa*: una sorte simile imprime, impronta, caratterizza, con altro *enjambement*; cfr. nota a CCCLXVI 23-24.

81. *morir poria ridendo*: singolarità della favolosa fonte, corrispondente al gusto ossimorico petrarchesco, «piangendo rido...», CXXXIX 12. Il morire di beatitudine trova rimedio nel dolore (*dolorosi stridi*), secondo la doppia e contrastante virtú delle due fonti miracolose dell'Epiro. Cfr. Cino da Pistoia, *Avegna che crudel*, 12-13: «E se giammai alcun morendo rise, | cosí debb'io tener la morte a gioco...» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 110).

82. *del ... prendo*: per la gran gioia che provo.

83. *temprassen*: temperassero, con l'aggettivo *dolorosi* opposto a *piacer*; cfr. LXXI 28. *dolorosi stridi*: gemiti di dolore, cfr. CCLXXX 4.

84. *Amor ... mi guidi*: verso che dà inizio al ripiegamento sul privato, non meno cifrato, caratterizzante il congedo; non per nulla il segmento *anchor mi guidi* stabilisce un contatto con l'*incipit* della canzone CXXIX, «Di pensier in pensier, di monte in monte | *mi guida Amor*...», con la *fonte* e con l'*ombrosa valle* del solitario; messaggio ripreso in chiusura nel congedo, v. 95.

85. *pur*: soltanto. *a l'ombra di fama ... bruna*: indicazione che si contrappone alle isole *famose* (v. 77) e alla risonanza dei prodigi di quelle fonti singolari; da ciò che è divulgato dagli *auctores* e che si legge nei libri («di cui si scrive», v. 62) il poeta passa a parlare d'una fonte miracolosa (cosí nell'epistola poetica a Giacomo Colonna, *Epyst.* I 6, 166) nota a lui solo e ad Amore, non scritta nei libri degli storici ma affidata a una fama *occulta et bruna*, segreta e oscura, cioè alla voce cifrata del linguaggio poetico. In prosa Petrarca si potrà vantare di avere reso famosa quella fonte di Valchiusa, dove nacquero l'*Africa*, il *Bucolicum carmen* e molti di quei «vulgaria iuvenilium laborum meorum cantica, quorum hodie pudet ac penitet», come scrive in una lettera a Olimpio del 1349: «Quodsi apud te, imo vero apud alterum me, sine iactantia gloriari licet, pace montium ac fontium silvarumque, quid usque nunc loco illi, non dicam clarius, sed certe notius incolatu meo accidit? opinari ausim apud multos non minus illum meo nomine, quam suo, miro licet, fonte cognosci...» (*Fam.* VIII 3, 9-13; cosí in *Var.* XLII = *Disp.* 11). *occulta et bruna*: la stessa *fama oscura* di CXLV 12.

86-87. *tacerem*: i soggetti del verbo plurale sono il poeta e Amore, come dopo *veggiam*, v. 88; allo stesso modo: «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra» (CXCII 1), «Stiamo a mirarla» (CLXXXVIII 5). *questa fonte*: la fonte di Valchiusa, rivelata nel congedo attraverso segnali espliciti. *ognor*: sempre. *piena*: abbondante d'acque; verbo reggente è *veggiam*, v. 88. *con ... vena*: con maggiore abbondaza d'acque; cfr. CCXXX 9.

88. *quando ... s'aduna*: quando il Sole si congiunge, entra nella costellazione del Toro a primavera, in aprile; cfr. IX 1-2.

89. *d'ogni tempo*: sempre, con indicazione che corrisponde ad *ognor* della fonte della Sorgue (v. 86), sempre copiosa d'acqua e piú copiosa in aprile, come gli occhi dell'amante sempre bagnati di lacrime e ancor piú fonte di lacrime nel mese della ricorrenza del tempo dell'innamoramento.

90. *nel tempo*: rima interna identica con *tempo* (equivoca per il sintagma) alla maniera di Dante 'petroso', cfr. nota a XXIII 28 e introduzione alla canzone LXX. Per l'enunciazione del mese dell'anniversario cfr. CCXI 13, CCCXXV 13. *che madonna vidi*: clausola cavalcantiana, «e l'anima dolente ... | che mor d'un colpo che li diede Amore | ed in quel punto che madonna vide» (*I' prego voi*, 5-7).

[Congedo]. 91. *Chi*: se uno; cfr. nota a CXIX 106. *spiasse*: domandasse, volesse sapere (in quest'accezione ancora in siciliano); cosí in CCVI 50-51: «s'ella ne spia, | dinne quel che dir dêi»; in questa gamma semantica è l'*espiare* dantesco, *Purg.* XXVI 36; canzone *Io sento sí*, 89.

92. *sasso*: il monte che chiude Valchiusa, C 5, CXVII 1.

93. *chiusa valle, ond'esce Sorga*: corrispondente alla prosa latina della lettera ad Olimpio, «Clausa Vallis, unde Sorgie fons erumpit» (*Fam.* VIII 3, 6); «'l gran sasso, donde Sorga nasce» (nota a CCCV 9; CCCXXIII 37-38).

94. *si sta*: medio, con intensa partecipazione del soggetto all'azione. *scorga*: accompagni, anzi *guidi*, come è detto nell'ultima stanza, v. 84, nella situazione di *Solo et pensoso* (XXXV 12-14) e del vicino sonetto CXXXIX 10: «i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto». Paronomasia in rima con *Sorga*.

96. *l'imagine*: quella dipinta dal «miglior mastro» Amore nel cuore dell'amante (CXXX 9-11) e che si diffonde sulle cose circostanti, come nelle terzine del sonetto CXVI. *strugge*: distrugge, consuma; cfr. nota a CXXV 1.

97. *per sé*: quanto a sé, per parte sua. *fugge*: nella situazione del sonetto CVII. La clausola finale richiama le *altre* persone dalle quali fugge Cavalcanti nel congedo di *Donna me prega*, 74-75.

Fiamma dal ciel su le tue treccie piova,
malvagia, che dal fiume et da le ghiande
per l'altrui impoverir se' ricca et grande,
poi che di mal oprar tanto ti giova;

nido di tradimenti, in cui si cova
quanto mal per lo mondo oggi si spande,
de vin serva, di lecti et di vivande,
in cui Luxuria fa l'ultima prova.

Per le camere tue fanciulle et vecchi
vanno trescando, et Belzebub in mezzo
co' mantici et col foco et co li specchi.

Già non fostú nudrita in piume al rezzo,
ma nuda al vento, et scalza fra gli stecchi:
or vivi sí ch'a Dio ne venga il lezzo.

Con *L'avara Babilonia* e *Fontana di dolore* che seguono nel *Canzoniere* questo sonetto forma una sequenza omogenea di contenuto politico-morale: un'invettiva in tre tempi sincronizzati contro la corte papale di Avignone, presumibilmente scritta sotto Clemente VI (1342-52), il potente benedettino Pierre Roger (introduzione a XXVIII), il piú fastoso di quei pontefici e il piú bollato senza troppi velami nelle lettere *Sine nomine* (Piur, Dotti), ma forse in un'epoca che non trapassa il 1348, figurando tra i testi 'in vita' di madonna (Carducci, Chiòrboli, Contini); Foresti (*Aneddoti*, p. 202) e Wilkins (*Life*, p. 89; poi Iliescu, Pasquini, Fenzi) propongono il lasso di tempo del terzo soggiorno valchiusano 1346-47, di ritorno dall'Italia (sui temi del congedo di CXXXV), che può essere esteso all'ultimo soggiorno in Provenza, tra Valchiusa e Avignone (giugno 1351 - maggio 1353; Cesareo, Santagata), quando Petrarca sedente *super flumina Babilonis* consuma gli ultimi rapporti di dipendenza dalla Curia e, riprendendo il «tema romano e italico» del cuore, dà fondo al livore contro l'odiosa-amata Avignone che esplode con insolita acerbità nella raccolta *Sine nomine* (Crevatin, Introduzione all'invettiva *In difesa dell'Italia*, p. 16). La solitaria collocazione nel Libro d'una violenta imprecazione trimembre, con tutti i caratteri stilistici di rime 'care' ed iperespressive, nonché di suoni dantescamente aspri e 'chiocci' anche all'interno del verso (qui sono *hapax* petrarcheschi *Luxuria*, *mantici*, *lezzo*, *Belzebub*, *trescando*, *si cova*, e perfino *vin* in funzione «metafisica», come dice Contini, o cupamente paraetimologica sull'antico nome di *Avinio*; in CXXXVII tutta eccezionale la rima di *sacco* con *Bacco* e *Baldacco*, oltre all'inventivo lemma *torrer(i)*,

che sembra una variazione italiana del *turrificus* Clemente VI dell'ottava lettera *Sine nomine*), meraviglierà meno se si pensa che la Chiesa, come prima l'Italia (introduzione a CXXVIII), è immagine d'una situazione dissestata in attesa di rimedio assimilabile a quella privata del poeta che scrive, e che comunque la 'cattività babilonese' è situazione di lontananza, d'esilio e di prigionia: non a caso precede immediatamente nel *Canzoniere* una sequenza abbastanza omogenea (CXXX-CXXXV) dove dominano le figure dell'*oxymoron*, del sovvertimento enigmatico, d'una stranezza paradossale che è anche lontananza da sé. E quale maggior paradosso d'una Curia, follemente detta ancora «Romana» ad Avignone (*Fam.* XIII 5, 1; XV 8, 5; esordio di *Var.* XLII = *Disp.* 11, a Cola di Rienzo), che è diventata «Fontana di dolore, albergo d'ira, | scola d'errori et templo d'eresia, | ... | di vivi inferno», contro la «casta et humil povertate» dei fondatori (CXXXVIII)? Quale novità piú cocente d'una Chiesa esclusa dai suoi valori e in particolare spogliata di quell'*adynaton* strutturale d'essere cresciuta «nuda al vento, et scalza fra gli stecchi» (v. 13)? Su questo registro violento, intriso di richiami all'*Apocalisse* e ai Libri profetici caratteristici del 'genere' invettiva, i tre acuminati (e molto censurati) sonetti 'babilonesi' sono anche stilisticamente vicini alle accumulazioni ossimoriche delle lettere *Sine nomine*, come quelle schierate nell'ultima epistola a Francesco Nelli (XIX), con la speranza di risparmiare a sé e agli altri i perversi spettacoli della città papale, dove si vedono «bonos mergi, malos erigi, reptare aquilas, asinos volare, vulpes in curribus, corvos in turribus, columbos in sterquilinio, liberos lupos, agnos in vinculis, Cristum denique exulem, Anticristum dominum, Belzebub iudicem...» Nella concitazione dell'animo, estesa al lessico e alla sintassi con lo sferzante scorcio finale di Costantino, vera *crux* esegetica (CXXXVIII 13-14), s'inquadra l'enigma del testo centrale CXXXVII, l'unico che non rivolga il *vituperium* direttamente alla città, e nondimeno il piú violento: dove il male del mondo s'identifica con la Babilonia di Avignone e il bene con la sua riformazione, che però è vista ancora negativamente come effetto d'uno smascheramento, se il *novo soldan* di CXXXVII 6, un po' nello stile velato dell'unico sonetto tutto politico di Dante *Se vedi li occhi miei*, non è, contro la comune interpretazione, un restauratore positivo, ma uno pseudo-pontefice negativo che rivela la sua vera natura di eversore anticristiano e riporta l'empia Babilonia occidentale (Avignone) nell'adeguata *civitas diaboli* della Babilonia orientale (Baldacco-Bagdad d'Egitto): un Anticristo a suo modo provvidenziale, «nella coscienza dell'epoca non una realtà mitica o inafferrabile, ma una personalità storica concreta» (Boccignone), che spazzerà via l'immonda ricchezza (tema caro agli Spirituali) insieme al *lezzo* dei morti viventi cosí acuto da giungere fino al cielo (v. 14), su rintocco di Isaia: «de cadaveribus eorum ascendet foetor» (XXXIV 3). Come in tutti i *Fragmenta*, la fama, l'onore, il bene, rifugiati in chiusura di CXXXVII, «Anime belle et di virtute amiche | terranno il mondo...», sono frutto d'una laboriosa ricomposizione.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come in CXXXVII.

BIBLIOGRAFIA: Cesareo, *Poesie volgari*, pp. 89-104; Phelps, *The Earlier and Later Forms*, pp. 133-40; Iliescu, *Sant'Agostino*, pp. 135-39; Pasquini, *Mito polemico di Avignone*, pp. 270-78; Suitner, *Invettiva antiavignonese*, pp. 201-10; Santagata, *Frammenti dell'anima*, pp. 170-75; Rota, *Enarratio agostiniana*, pp. 19-24; Griggio, *Forme dell'invettiva*, pp. 377-92; Boccignone, *Un albero piantato*, pp. 254-64.

1. *Fiamma dal ciel ... piova*: è l'auspicio del castigo che toccò a Sodoma e Gomorra secondo il *Liber Genesis* XIX 24: «Igitur Dominus *pluit* super Sodomam et Gomorrham sulphur et *ignem* a Domino *de caelo*»; cfr. Agostino, *En. in Ps.* LIV 16: «e caelo irruens ignis» (Rota). *su le tue treccie*: la Curia avignonese, sul tono di *Purg.* XXXII 149, è identificata con la *meretrix*, cioè la «Babylon magna, mater fornicationum et abominationum terrae», di *Apoc* XVII 1-5; così nella lettera *Sine nomine* XVIII a Francesco Nelli (Piur): «pessima rerum Babilon, feris Rodani ripis imposita, famosa dicam an infamis *meretrix fornicata cum regibus terre*! Illa equidem ipsa es quam in spiritu sacer vidit Evangelista...» (p. 230); cfr. *Buc. carm.* VI 114; CXXXVIII 11.

2. *malvagia*: aggettivo che contiene il seme del *mal(e)* tematico di tutta la sequenza antiavignonese, vv. 4, 6, CXXXVIII 6 e 12. *dal fiume ... ghiande*: cioè da uno stato di somma sobrietà nel bere e nel mangiare; cfr. L 21-24; *Purg.* XXII 148-52: «Lo secol primo, quant'oro fu bello, | fé savorose con fame le ghiande, | e nettare con sete ogne ruscello. | Mele e locuste furon le vivande | che nodriro il Batista nel diserto...». Il *fiume* e le *ghiande* metaforici si oppongono al *vin* e alle *vivande* propri e negativi del v. 7.

3. *per l'altrui impoverir*: rendendo poveri gli altri, a forza di spogliare la gente. Non diversamente all'inizio della lettera *Sine nomine* V a Lapo da Castiglionchio (Piur): «occidentalis Babilon ... ubi piscatorum inops quondam regnat hereditas, mirum in modum oblita principii. Stupor est memorare illos, hos cernere auro onustos et purpura, superbos principum ac gentium spoliis...» (p. 185); anche lettera *Sine nomine* XVII.

4. *poi che*: «Rende ragione del violento imprecare nel primo verso» (Chiòrboli). *giova*: piace, con il solito latinismo, cfr. XXXVII 69, CXIX 24, CLVI 3, CCLI 9.

5. *nido di tradimenti*: come «nido di malizia» è Firenze per Dante, *Inf.* XV 78 (Daniello); si veda sempre al negativo il *s'annidan* di *Italia mia*, CXXVIII 41. *si cova*: «sta nella metafora del nido» (Gesualdo); qui forma passiva, «ma probabile eco della clausola dantesca (pure in rima con *fe' ... la ... prova*) di "L'aguglia da Polenta la [Ravenna] si cova"», *Inf.* XXVII 41 (Contini).

6. *si spande*: forse altra clausola dantesca, «e per lo 'nferno tuo nome si spande», in rima con *se' ... grande*, *Inf.* XXVI 3 (Contini). Per il passo cfr. ancora la lettera *Sine nomine* al Nelli: «Mater impia partuum pessimorum, quando quicquid usquam terrarum abominabile, quicquid fornicatorium ex te prodit, et cum semper parias, semper tumens et talium plenus ac gravidus uterus tuus est» (XVIII, p. 230). Richiamo interno a questo *mal(e)* costitutivo nell'ultimo sonetto della sequenza, CXXXVIII 6.

7. *vin*: forse implicito il nome di Avignone, «Avenio olim, nunc Avinio» (*Fam.* VI 3, 67), come forse adombrato ad attacco del sonetto CVIII; così nella *Sine nomine* (a Cola di Rienzo) *Quid hinc humanitatis*: «O Avinio, cuius *vin*ea, si quid coniectoribus fidei est, botros amarissimas et cruentam proferet *vin*demiam...» (II, p. 168); ricorda il *vinum* «prostitutionis eius» del quale sono inebriati i potenti (*Apoc* XVII 2); cfr. *Sine nom.* XVIII (pp. 232-33); *De vita solitaria* I (p. 282). Calcato il gioco allitterante, *vin serva ... vivande ... prova*.

8. *fa ... prova*: giunge all'esperienza estrema.

9. *Per le camere*: corrisponde a *in cubilibus* della stessa lettera *Sine nomine* XVIII (p. 232); cfr. *Par.* XV 107-8: «Sardanapalo | a mostrar ciò che 'n camera si puote» (*cambra* o *thalamus* antitetici a un luogo-simbolo 'contemplativo', cfr. CCXXXIV 1). *vecchi*: «Tam calidi tamque precipites in Venerem senes sunt» (*Sine nom.* XVIII, p. 232).

10. *Belzebub in mezzo*: come testimone della folle lussuria senile. Con le stesse immagini in *Sine nomine* XVIII (p. 233): «Spectat hec Satan ridens atque in pari tripudio delectatus *interque decrepitos ac puellas* arbiter sedens stupet plus illos agere quam se hortari; ac ne quis rebus torpor obrepat, ipse interim et seniles lumbos stimulis incitat et cecum *peregrinis follibus ignem ciet, unde feda passim oriuntur incendia*» (Daniello).

11. *co' mantici*: gli strumenti del diavolo per attizzare l'incendio dei sensi. Rispetto alla prosa latina il *foco* diventa una causa, mentre gli innovativi *specchi* si rifanno allo stile 'aspro' e sempre diabolico dei *micidiali specchi* di XLVI 7, in rima con *stecchi* e *(i)nvecchi*. Per l'uso erotico degli specchi (da Seneca, *Nat. quaest.* I 16; Giovenale, *Sat.* II 99-104) cfr. Antonio Lelli in Frasso, *Per l'ordinatore*, p. 178.

12. *fostú*: antica aplologia per *fosti tu*, cfr. nota a CV 83-86. *nudrita*: allevata (cfr. note a XXII 18 e CXXVIII 83); cfr. *Par.* XXVII 40-42: «Non fu la sposa di Cristo allevata | del sangue mio ... | per essere ad acquisto d'oro usata». *in piume al rezzo*: tra molli piume e all'ombra [*al rezzo*] d'un luogo protetto. Similmente nella polemica contro la degenerazione del clero dell'*Invectiva contra quendam magni status hominem*: «Unde hic, queso, tuus luxus et Petri moribus tam dissimilis victus? Unde hec laqueata inauratis trabibus domus tua, sanctis patribus in speluncis aut sub divo [a cielo aperto] pernoctantibus? Unde hic ostro et mollibus plumis instratus lectulus, Iacob humi iacente et sacrum caput supra durum lapidem reclinante?» (p. 1006); cfr. VII 1.

13. *nuda*: sempre retto da *fostú nudrita*, in forte legame allitterante. *scalza*: similmente nella *Sine nomine* V: «cernere ... pro sobriis ieiunis voluptuosa convivia [cfr. v. 7], ... pro nudis pedibus Apostolorum niveos furum volitare cornipedes...»; *Par.* XXI 127-29. *stecchi*: rovi, spine; cfr. nota a XLVI 3, CLXVI 8; *Buc. carm.* VI 196: «et pedibus nudis tribulos calcabis acutos» (Ponte).

14. *venga*: ottativo, come *piova* del primo verso; «Tu vivi in maniera che io desidero che il puzzo delle tue sozzure giunga insino a Dio» (Leopardi), su ricordo del fetore che sale dai cadaveri di quei morti viventi secondo *Is* XXXIV 3. *lezzo*: come la «puzza» dell'invettiva di Pietro, *Par.* XXVII 22-26 (Pasquini).

L'avara Babilonia à colmo il sacco
d'ira di Dio, e di vitii empii et rei,
tanto che scoppia, ed à fatti suoi dèi
non Giove et Palla, ma Venere et Bacco.

Aspectando ragion mi struggo et fiacco;
ma pur novo soldan veggio per lei,
lo qual farà, non già quand'io vorrei,
sol una sede, et quella fia in Baldacco.

Gl'idoli suoi sarranno in terra sparsi,
et le torre superbe, al ciel nemiche,
e i suoi torrer' di for come dentro arsi.

Anime belle et di virtute amiche
terranno il mondo; et poi vedrem lui farsi
aurëo tutto, et pien de l'opre antiche.

Questo sonetto è l'elemento centrale e piú aspro del trittico antiavignonese CXXXVI-CXXXVIII, dove la Curia papale emerge cupamente fin dall'inizio nel nome infame della «Babylon magna, mater fornicationum» dell'*Apocalisse*, «Babilon, hoc est confusio» (*Fam.* XV 9, 16, sulla scorta di Agostino, *En. in Ps.* CXXXVI 1; *De civ. Dei* XVI 17), imponente meretrice come nelle immagini finali del *Purgatorio* (*Apoc* XVI 19, XVII 5; *Purg.* XXXII 149-60), bollata in apertura dall'aggettivo *AVara* con fonetismo probabilmente allusivo al nome della torbida *AVinio* delle lettere *Sine nomine* (nota a CXXXVI 7); aggettivo che in sé assomma tanto la cupidigia d'una Chiesa «ad acquisto d'oro usata» (*Par.* XXVII 42, cfr. CXXXVI 3-4) quanto l'avarizia «quae est simulacrorum servitus» che attira l'*ira Dei* secondo l'apostolo Paolo (*Col* III 5, *Eph* V 5): da cui *Venere et Bacco* e gli *idoli* impuri, vani simulacri, venerati nell'anti-Gerusalemme di Avignone (vv. 4 e 9). Nel quadro di questa babilonica e debilitante confusione («mi struggo et fiacco», v. 5) s'insinua la visione (*veggio*, v. 6) d'un *novo soldan*, un insolito Sultano in figura d'Anticristo, che strapperà alla Curia avignonese divenuta «mostro» (*Purg.* XXXIII 39) il privilegio dell'iniquità, riportandolo nella sede propria della Babilonia orientale anticristiana (*Baldacco*, v. 8); dalle rovine e dal collasso di quelle «torri superbe» dei nefasti principi della *civitas diaboli*, avvolte dall'*ardens furor* di Dio e giustappunto ritratte nei toni profetici di Isaia, «cum ceciderint turres...» (*Is* XXX 25 e 27; vv. 10-11), rinasceranno le virtuose «opre antiche» della Gerusalemme terrena in un mondo rinnovato e «aurëo tutto» (vv. 13-14; introduzione a CXXXVI), in un'età dell'oro cristiana, passa-

ta dentro un'immagine classica e memore della Roma *discipula veritatis* di Leone Magno (*Fam.* XV 9, 16). Lo stile medievale dell'invettiva, del quale Petrarca è maestro nelle varie *Invective* in prosa su modelli classici e cristiani, in particolare rivolto al clero corrotto (nella tradizione letteraria di Faus Semblant o Falsembiante del *Roman de la Rose* e del *Fiore* fino alla violenta requisitoria antipapale di san Pietro nel *Paradiso*, XXVII 22-66), prende qui alimento dal pensiero apocalittico e dal profetismo trecentesco, particolarmente acuto negli ultimi Spirituali residenti in Provenza, apostoli della causa pauperistica dell'ala piú rigorosa dei Francescani; tra questi lo «Pseudogioachimita» Giovanni de Roquetaillade, *alias* Johannes de Rupescissa dell'Ordine dei frati Minori, seguace dell'Olivi, che in Avignone nella prigione di Clemente VI, «carcer Soldani», firma nel 1349 un libro di profezie con simile attesa di punizioni apocalittiche e di *renovatio* (Boccignone), che però è lontana e non viene cosí veloce come sarebbe desiderabile, «non già quand'io vorrei» (v. 7).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come il precedente.

BIBLIOGRAFIA: Del Lungo, *Il papa soldano*, pp. 228-33; Voci, *Novo soldan*, pp. 353-59; Boccignone, *Un albero piantato*, pp. 254-64.

1. *avara*: sembra doversi intendere l'avarizia come il vizio dell'animo che secondo san Paolo porta all'idolatria (infatti dopo si parla di *dèi* e di *idoli*, vv. 3 e 9, e nel sonetto che segue la Curia papale di Avignone è detta «scola d'errori et templo d'eresia», CXXXVIII 2); cosí nella lettera *Sine nomine* XVIII (p. 231): «Taceo mali illius avaritiam matrem, que *idolorum servitus* ab Apostolo dicta est»; infatti l'Apostolo, *Eph* V 5: «omnis fornicator aut immundus aut avarus, quod est idolorum servitus, non habet hereditatem in regno Christi»; *Col* III 5: «Mortificate ergo membra vestra quae sunt super terram: fornicationem, immunditiam, libidinem, concupiscentiam malam, et avaritiam quae est simulacrorum servitus; propter quae venit *ira Dei* [v. 2]...»; anche *Gal* V 19. *Babilonia*: identificata con Avignone e con la *meretrix* dell'*Apocalisse* (CXXXVI) già in certa tradizione d'interpretazione biblica e negli Spirituali francescani, costante in tutte le lettere *Sine nomine*; cfr. CXIV 1, CXVII 4, CXXXVIII 3; *Fam.* XI 6, 5, ecc. *colmo*: colmato, participio forte. *il sacco*: lemma che sigilla il probabile ricordo della Firenze dantesca, *Inf.* VI 49-50: «La tua città, ch'è piena | d'invidia sí che già trabocca il sacco» (Carducci), sempre in rima con *mi fiacco*, e con affine *enjambement*.

2. *ira di Dio*: l'ira *indignationis suae* secondo il Salmista (LXXVII 49), citato nella lettera *Sine nomine* XV (p. 216). L'*ira di Dio* è in realtà la conseguenza dei *vitii* traboccanti della Curia perversa, con potente brachilogia. *empii et rei*: come *empia* è la stessa Babilonia (CXIV 1) e *ria* (CXXXVIII 3). Rima a eco con *vorrei*.

3. *scoppia*: verbo energico (cfr. XL 8) in circuito fonico con *sacco* e con gli *specchi* e *stecchi* nelle terzine di CXXXVI.

4. *non Giove et Palla*: immagini, pur pagane, di giustizia e di sapienza, contro la lussuria e la gola di Venere e di Bacco; cfr. CXXXVI 7-8. Con soluzione affine nella lettera *Sine nomine* XVIII, raccontando lo scellerato connubio d'un vecchio cardinale libidinoso: «pronuba non Junone, sed Tesyphone et Megera. Ad hunc modum Cupidinis veteranus, Baccho sacer et Veneri, non armatus, sed togatus et pileatus, de suis amoribus triumphavit» (p. 235); «Veneris Bachique sacerdos | numen utrumque siti» di Giovanni di Hauvilla (*Architrenius*, V 61-62; Velli, *Poesia latina*, p. 310); *Epyst.* III 26, 42 (Baglio).

5. *ragion*: giustizia (divina); cfr. nota a CCCLX 8. *mi struggo et fiacco*: mi

consumo e mi debilito; cfr. *Inf.* VI 54. Il binomio verbale del discorso politico-morale corrisponde alla perenne situazione esistenziale-amorosa del poeta nel *Canzoniere*, «ardomi et struggo» (CXII 3), «me ne struggo et scarno» (CCCVIII 4).

6-8. *ma pur novo soldan* ... *Baldacco*: ma non vedo altro per lei che un sultano tutto particolare [*novo*], che farà, non cosí alla svelta come sarebbe auspicabile [*non già quand'io vorrei*], una sede sola delle due Babilonie, quella orientale e quella occidentale (la *gemina Babilon* della *Sine nomine* X), e la nuova sede della nuova Babilonia sarà in Bagdad (*Baldacco*, che anche fonicamente raddoppia la paganità di *Bacco*, v. 4), cioè nella vera *civitas confusionis*, non cristiana, e quindi adatta agli *dèi* e agli *idoli* che empiamente si venerano nella Curia papale di Avignone. Su questo punto tanto discusso sembrano fondate due sole osservazioni dei commentatori: la Curia papale, detta comunque «romana» (cfr. *Fam.* XV 8, 5: «ante omnia vicina Babilone deterreor, quam romanam curiam dicunt; mirum, cum nichil minus quam romana, nichil illi usquam invisius Roma sit»; *idem* in *Var.* XLII = *Disp.* 11), o legittimamente a Roma, o illegittimamente ad Avignone, ha sempre avuto *sol una sede*; poi, il fatto che *Baldacco*, con aumento di espressività negativa rispetto a *Babilonia* (v. 1), possa indicare Roma (Squarciafico, Gesualdo, Leopardi, Moschetti, Chiòrboli, ecc.) è davvero troppo «ostico» (Carducci), sia pure in un sonetto dove tutti i segni sono rovesciati; è vero che Petrarca stesso, citando questa volta malvolentieri sant'Agostino (*De civitate Dei* XVI 17), indica Roma «velut altera in occidente Babilon» (*Fam.* XV 9, 4-17; cfr. *Sine nomine* X), ma solo per dichiarare di seguito che quel nome infame è caduto dopo che Roma ha cacciato gli idoli fallaci e da *magistra erroris* è diventata *discipula veritatis* (cosí nella lettera a Lelio, *Fam.* XV 9, 16). Pertanto il *novo soldan* non sarà un papa o un imperatore (tutti i commentatori), un Veltro, un liberatore positivo, ma un califfo negativo, un pontefice *novo* e infedele che alla fine getta la maschera rivelando il suo vero volto di sultano, che riporterà l'idolatria e la confusione *in una urbe* (*Fam.* XV 9, 16), in una sola citta che è Bagdad, la Babilonia designata. In questo quadro è superata l'osservazione interessante del Carducci, secondo la quale il pronome *quella* del v. 8 «riferendosi a *sede* viene a significare *questa*: che, in tanta vicinanza del nome antecedente, pare strano»; in realtà il deittico *quella* sta nella distanza temporale del futuro (*fia*) e nella distanza spaziale della città orientale (*Baldacco*). Con questo auspicio, o visione (*veggio*), Petrarca prospetta la fine della *meretrix magna* (CXXXVI), «già Roma, or Babilonia falsa et ria» (CXXXVIII 3); pertanto, nelle apparenti smagliature del sonetto, appare chiaro questo disegno: il falso papa, o *novo soldan*, abbandona la Babilonia metaforica per trasferirisi nella vera Babilonia anticristiana; Avignone, priva di sacertà, è lasciata all'*ira di Dio* e alla pioggia di fuoco (CXXXVI 1) che l'arderà secondo i moduli dell'*Apocalisse* (prima terzina); le *Anime belle* e virtuose troveranno un cielo nuovo e una terra nuova (*Apoc* XXI 1), la Gerusalemme celeste, o, come dice Petrarca piú classicamente, l'età dell'oro (seconda terzina). *non già* ... *vorrei*: forse un'eco del Salmo davidico VI 11: «convertantur et erubescant valde velociter», dove *valde velociter* «ad optantis affectum ... referendum est» secondo Agostino, *En. in Ps.* VI 13.

9. *Gl'idoli* ... *in terra sparsi*: come nella profezia di Isaia, «et elevabitur Dominus solus in die illa, et idola penitus conterentur» (*Is* II 17-18), «Cecidit, cecidit Babylon, et omnia sculptilia deorum eius *contrita sunt in terram*» (XXI 9).

10. *le torre superbe*: ricordano ancora la profezia di Isaia, quando parla di Dio esaltato «super omnes montes excelsos, et super omnes colles elevatos, et super *omnem turrim excelsam*, et super omnem murum munitum...» (II 14-15). Le torri *nemiche* del cielo, riprese con insistenza da *torre(i)*, alludono certo alle alte mu-

raglie del palazzo dei papi di Avignone, innalzate da Benedetto XII e portate a compimento da Clemente VI; ma piú alludono al Clemente-Nembroth che con dispettosa coniazione è detto *turrificus* e *terrificus* nella lettera *Sine nomine* VIII; corrispondenza anche verbale nella lettera *Subscriptiones* (X, pp. 198-99): «Et suus hic [nella Babilonia occidentale], michi crede, Nembroth, potens in terra et robustus venator contra Dominum [*Gn* X 8-9] ac *superbis turribus celum petens* ... Invenies quid sibi Babilonicum nomen velit [con rinvio all'*interpretatio nominis* di Agostino, *En. in Ps.* CXXXVI 1: «Ierusalem interpretari visionem pacis; Babyloniam confusionem»]. Quod cum legeris, dices non minus Rodano quam Euphrati debitum, quam Nilo...» Torri dunque come la torre di Babele, segno di sfida e di confusione, per cui anche Dante nel *De vulgari* I VII 4.

11. *torrer(i)*: gli abitanti di quelle torri, la Curia papale. Il lemma è un *hapax* fortemente espressivo, ribadito infatti dal bisticcio con *terranno* (v. 13), un po' nel gusto coniativo del *turrificus* e *terrificus* della prosa latina. *di for ... arsi*: arsi fisicamente dal fuoco della vendetta divina («et igne comburetur», *Apoc* XVIII 8) cosí come sono già arsi spiritualmente dall'incendio del vizio; cfr. «dentro e di for sento cangiarme» (CXXXV 59) nel campo dei sentimenti. Nel commento all'*Inferno* dantesco di Guglielmo Maramauro, destinatario di *Sen.* XI 5 e XV 4, il v. 10 è citato a supporto di *Inf.* VIII 1-12; cfr. P. G. Pisoni, *Guglielmo Maramauro commentatore di Dante e amico del Petrarca*, in SP, I (1984), p. 255.

12. *di virtute amiche*: come in CCLIV 7; Dante, *Tre donne*, 97.

13. *terranno il mondo*: quasi traduzione del *possidebunt terram*, detto delle anime miti, secondo le beatitudini evangeliche (*Mt* V 4); le anime belle che «terranno il mondo» tacitamente si oppongono ai «mundi rectores tenebrarum harum» di san Paolo, *Eph* VI 12. *lui*: il mondo, come sopra *lei* è Babilonia, in contrasto anche grammaticale.

14. *aurëo tutto*: in un'età dell'oro cristiana, con ritorno all'*opre antiche*, corrispondenti alle primitive virtú, quando la Chiesa dei vicarii di Cristo era «nuda al vento, et scalza fra gli stecchi» (CXXXVI 13) e «Fondata in casta et humil povertate» (CXXXVIII 9).

Fontana di dolore, albergo d'ira,
scola d'errori et templo d'eresia,
già Roma, or Babilonia falsa et ria,
per cui tanto si piange et si sospira;

o fucina d'inganni, o pregion dira,
ove 'l ben more, e 'l mal si nutre et cria,
di vivi inferno, un gran miracol fia
se Cristo teco alfine non s'adira.

Fondata in casta et humil povertate,
contra ' tuoi fondatori alzi le corna,
putta sfacciata: et dove ài posto spene?

negli adúlteri tuoi? ne le mal nate
richezze tante? Or Constantin non torna;
ma tolga il mondo tristo che 'l sostene.

In quest'ultimo sonetto del ciclo 'babilonese' che fa capo a *Fiamma dal ciel* (CXXXVI) è il culmine delle sovversioni assommate nella Curia di Avignone, «Babilon parva» di corruzione immensa e maestra di virtú capovolte: da *domus Apostolorum* in quanto sede di Pietro con i *templa sanctorum* (*Fam.* XI 17, 5) a «albergo d'ira ... et templo d'eresia»; da *discipula veritatis* (Leone Magno, *Serm.* LXXXII 1, citato in *Fam.* XV 9, 16) a «scola d'errori»; da specchio terreno della Gerusalemme celeste a città del diavolo (quartine). Quella che fin dall'inizio della sequenza è apostrofata come *MALvagia* e che spande il suo *male* nel mondo e nel testo con funzionale insistenza, «malvagia ... di mal oprar ... quanto mal per lo mondo» (CXXXVI 2, 4 e 6), raggiunge anche questo testo, segnato da faraoniche «*mal* nate | richezze tante» (contrarie ad una Chiesa povera e spirituale, terzine) e dal *male* costitutivo, contrapposto a un *bene* che muore tra quelle mura (v. 6) in attesa della rifondazione sognata per le «Anime belle et di virtute amiche» nell'elemento centrale del trittico (terzine di CXXXVII). La tensione (agostiniana) tra la *civitas diaboli* e la città di Dio si ripete nella sfera dell'Io nel sonetto che immediatamente segue, dove le pulsioni dello scrivente in fuga sono divise tra la pace di Gerusalemme e la torbida confusione di Babilonia, «conversus corde in Aegyptum», nell'infinita fluttuazione privata tra spirituale e terrestre, anima e corpo, libertà e schiavitú, bene e male (CXXXIX 11; Agostino, *Conf.* VII IX 15).

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza in AB, *-ira*, *-ia*.

BIBLIOGRAFIA: Ikeda, *Allegorie esplicite*, pp. 39-57; Griggio, *Forme dell'invettiva*, pp. 390-92.

1. *Fontana di dolore*: in negativo, sul tipo liturgico *fons pietatis* (*Dies Irae*, cfr. CCCLXVI 43), *fons amoris* (*Stabat Mater*), ecc. *albergo d'ira*: qui l'*ira* è, come la *concupiscientia* ciceroniana, uno dei due *motus precipites* che dannano l'anima (*Secr.* II, p. 122; cfr. nota a XXXII 11), la passione negativa, il male (contestualmente pare escluso che si tratti dell'*ira di Dio* del sonetto che precede, come suggerisce Gesualdo); non diversamente nella lettera *Sine nomine* XIV (p. 211): «Quis, oro, non fugiat Babilonem, et vitiorum simul omnium et laboris ac totius miserie mestam domum?». Richiamo interno a «albergo di dolor, madre d'errori» della sequenza sennucciana, CXIV 3.

2. *scola d'errori*: ricorda sia la *magistra erroris* (Roma prima della cristianità) di papa Leone Magno (*Serm.* LXXX 1), citato in *Fam.* XV 9, 16, sia la *scelerum schola* della lettera *Sine nomine* XV, sempre detto della Curia di Avignone (p. 215). *templo d'eresia*: nella lettera *Sine nomine* XVIII (p. 231) si ricorda la simonia della Curia di Avignone («Taceo hereditatem Simonis...», cfr. *Act* VIII 9-25) e «illam heresis speciem non ultimam spiritus sancti dona mercantium», che sembra rinviare alla dottrina, considerata eretica, di Giovanni XXII sulla «beatifica visio animarum», per la quale le anime dei giusti non sarebbero ammesse alla beatifica visione di Dio se non dopo la resurrezione della carne, cfr. *Fam.* II 12, 9; la quistione venne risolta da Benedetto XII con la bolla *Benedictus deus* del 29 gennaio 1336 (Piur, Dotti; cfr. Bertolani, *La visione beatifica*, pp. 610-16). A questa *eresia* si riferisce il Carducci, ma occorre aggiungere l'avarizia come *idolorum servitus* cui si allude nel sonetto che precede (nota a CXXXVII 1), nonché gli *dèi*, gli *idoli*, *Bacco* e *Venere*, insomma tutto il messaggio del testo centrale del trittico antiavignonese (introduzione a CXXXVII).

3. *Roma ... Babilonia*: opposizione tra la città «almam, sanctam et reginam» e la *civitas confusionis* sul Rodano, come all'inizio della lettera *Sine nomine* X (pp. 197-98), qui sotto il segno del tempo *già ... or*; in altre parole: «Insignis illa Jhesu Cristi aula [la Curia dei vicarii di Cristo], illa *olim* arx divini cultus eximia, *nunc* tandem ... spelunca latronum immanium facta est» (*Sine nom.* XIII, p. 208). Per la stessa opposizione *Roma ... Babel* nella sfera delle pulsioni cfr. CXVII 4 e CXXXIX 11. *falsa et ria*: piena di menzogne e di nequizie; cfr. CXXXVII 2.

4. *per cui*: a causa della quale. *si piange ... sospira*: ricordo dell'*Apocalisse*, «Et flebunt et plangent se super illam reges ... flebunt et lugebunt super illam» (XVIII 9-11; Pozzi, *Bibbia*, p. 162); *Tr. Cup.* IV 100.

5. *fucina d'inganni*: con la stessa immagine è fissato un cardinale della Curia, *insignis mendaciorum opifex* (*Sine nom.* XIV, p. 213). *pregion dira*: la crudele prigione, corrisponde al *carcer horrendus* della *Sine nomine* X (p. 200); ancora *tartareum carcerem* nella lettera *Sine nomine* XI, e carcere transalpino è Avignone con «Babylonicis ... vinclis» in *Var.* VII = *Disp.* 19. Rima franta con *d'ira* e ricca con *s'adira*.

6. *'l mal*: voce tematica, per cui cfr. CXXXVI 4 e 6, qui v. 12. *si nutre et cria*: forma passiva; corrisponde all'immagine del *nido* in cui «si cova | quanto *mal* per lo mondo oggi si spande» del primo sonetto della serie, cfr. nota a CXXXVI 6. Rima ricca con *ria*.

7. *di vivi inferno*: allo stesso modo nelle invettive in prosa, «non iam civitas, sed larvarum ac lemurum domus est et, ut breviter dicam, scelerum atque dedecorum omnium sentina atque ille *viventium infernus*, tanto ante Davitico ore notatus quam fundatus aut cognitus» (*Sine nom.* VIII, pp. 194-95); «ne videas Ba-

bilonem neque descendas *in infernum vivens*» (fine dell'epistola XIV, p. 215), con rinvio a *Ps* LIV 16 («Veniat mors super illos, et descendant in infernum viventes»), *Num* XVI 30, 33; cfr. *Fam.* XII 9, 5, ecc.

8. *non s'adira*: perché il sacco trabocca, secondo il tema di CXXXVII 1-2, formalizzato dal richiamo *s'adira* con *d'ira* ai due capi estremi dei due versi dei due sonetti contigui.

9. *Fondata ... povertate*: è il tema della virtú primitiva di CXXXVI 13; *adnominatio* con *fondatori*, con notabile allitterazione di tutto il testo (*fucina ... inferno ... fia ... alfine ... sfacciata*), dalla quale emerge soprattutto il gioco paronomastico interno di *Fontana* con *Fondata* all'inizio della fronte e della sirma.

10. *fondatori*: Cristo (cfr. Dante, *Monarchia*, III x 7: «Nam Ecclesie fundamentum Cristus est: unde Apostolus *ad Corinthios* [*1 Cor* III 11]: "Fundamentum aliud nemo potest ponere preter id quod positum est, quod est Cristus Iesus". Ipse est petra super quam hedificata est Ecclesia») e gli Apostoli, «Pietro e Paolo. Onde S. Leon Papa in un Sermon[e] ch'ei fa di questi Apostoli dice: Isti sunt sancti patres tui verique pastores, qui te regnis coelestibus inserendum multo melius multaque felicius condiderunt quam illi quorum studio prima moenium tuorum fundamenta locata sunt» (Daniello). *alzi le corna*: è il salmistico *extollere in altum cornu* (*Ps* LXXIV 6), il gesto dell'arroganza superba, per cui nota a XXVII 3.

11. *putta sfacciata*: la *meretrix magna* adombrata nel primo sonetto del trittico 'babilonese' (CXXXVI), sulle orme della *puttana sciolta* dantesca, *Purg.* XXXII 149 (sempre la Curia romana).

12. *adúlteri*: nella lettera *Sine nomine* XIII, in chiusura, *adulter* è il pontefice stesso (Clemente VI), con lemma di valenza scritturale; nel Libro di Geremia Dio piange sulla corruzione morale dei Giudei: «quia omnes adulteri sunt, coetus praevaricatorum» (*Ier* IX 2); cosí san Paolo, *1 Cor* VI 9-10: «An nescitis quia iniqui regnum Dei non possidebunt? ... neque fornicarii, neque idolis servientes, neque adulteri...»; *Hebr* XII 8, XIII 4, ecc. A torto Santagata interpreta *adultèri*, cioè «le tresche con i re e i principi»; anche l'ipotesi del Carducci, poi Chiòrboli, di intendere «dei re fornicanti con la Chiesa» non ha senso, essendo l'opposizione tra i *fondatori*, padri e pastori, e gli eredi degeneri. *mal nate*: quelle ricchezze empiamente accumulate, per le quali la Curia papale è «ricca et grande» spogliando il prossimo (CXXXVI 3); cfr. la lode della povertà, a paragone «his *male collectis* et male fundendis divitiis», nella lettera a Rinaldo Cavalchini (Piur, Dotti), *Sine nomine* XI. Intenso *enjambement* tra epiteto e sostantivo (come «la gonna | leggiadra», «il meschino | corpo» di CXXVI 7-8, 17-18, ecc.), che sostiene l'eloquenza delle tre domande delle terzine, scandita in chiusura dalla rima interna desultoria di *tristo* con *Cristo* (v. 8), alla scadenza del primo emistichio settenario (v. 14).

13-14. *Or Constantin non torna ... 'l sostene*: Costantino non torna a togliere il male che ha fatto [con la cosiddetta 'donazione' costantiniana di beni temporali alla Chiesa], ma *tolga*, prenda atto, accetti il *mondo tristo* che sostiene ciò ('*l*), che tollera lo sconvolgimento di tutti i valori. Cosí sembra di dovere interpretare, con zeugma complicato semanticamente; al v. 14 il verbo *togliere* è nel significato di 'prendere', mentre al v. 13 lo stesso verbo *in absentia*, dentro forte ellissi, è nel significato di 'ritogliere' (*non torna* a eliminare ciò), in situazione sintattica piú complessa ma paragonabile a quella del verbo *sperare* in presenza e in assenza con scarto semantico nel sonetto *Amor, Fortuna*: «Né spero i dolci dí tornino indietro, | *ma* [*spero*, m'aspetto] pur di male in peggio quel ch'avanza»; cfr. introduzione a CXXIV, nota a CXXIV 10. Quest'interpretazione s'appoggia al-

l'invettiva contro Costantino contenuta nella lettera *Sine nomine* XVII, al Nelli: «O inconsulte princeps ac prodige! ... Nescio quidem an potueris, sed fecisti ut ad has tunc humiles, nunc superbas manus heu longe aliis manibus fundati status administratio perveniret ... Pol, ego tecum multa loqui habeam, si facultas detur. Sed an hec audias ignoro, et certe si audias frustra sit. Fecisti enim *quod neque si redeas mutare possis*; instaurator fundatori quam eversori similior sit oportet» (p. 222). Qui Petrarca, come Dante, pensa che la *Donatio* di Costantino (dimostrata falsa da Lorenzo Valla) fosse giuridicamente invalida e quella *pia intentio* corruttrice (la «buona intenzion che fé mal frutto» di *Par.* XX 56); cosí *Inf.* XIX 115-17 («Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre, | non la tua conversion, ma quella dote | che da te prese il primo ricco patre!»), e il passo della *Monarchia* (III x 14-15), dove si dice, secondo la dottrina già svolta dai glossatori del *Corpus iuris*, che la Chiesa non poteva ricevere ricchezze e che quindi Costantino non poteva dare per l'indisposizione del paziente a ricevere. È importante notare che il *mondo tristo*, quel mondo rovesciato rappresentato nei tre sonetti antiavignonesi, si oppone al *mondo ... aurëo* del sonetto precedente (CXXXVII 13-14), sognato dopo la fine della Babilonia sul Rodano; pertanto il *mondo tristo* non sarà l'inferno, come suggeriscono tutti i commentatori a partire dal saggio di Licurgo Pieretti (*Nuova interpretazione di alcuni passi oscuri del «Canzoniere»*, Ariano 1889) fino a Griggio (*Forme dell'invettiva*, p. 391) sulla scorta di *Buc. carm.* VI 158-59 («Eternum gemat ille miser, pastoribus aule | qui primus mala dona dedit!»), ma semmai quell'*inferno* di vivi (v. 7) che è la Curia di Avignone, dove si concentra il *mondo ... distrutto* visto da Dante per i cattivi doni di Costantino, che si trova tra i re giusti in paradiso: «*ora conosce* come il mal dedutto | dal suo bene operar non li è nocivo, | avvegna che sia 'l mondo indi distrutto» (*Par.* XX 58-60). In Carducci, Chiòrboli, Ikeda e Santagata i dettagliati resoconti delle varie e inaccettabili proposte per questo passo tormentato.

Quanto piú disïose l'ali spando
verso di voi, o dolce schiera amica,
tanto Fortuna con piú visco intrica
il mio volare, et gir mi face errando.

Il cor che mal suo grado a torno mando,
è con voi sempre in quella valle aprica,
ove 'l mar nostro piú la terra implica;
l'altrier da lui partimmi lagrimando.

I' da man manca, e' tenne il camin dritto;
i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto;
egli in Ierusalem, et io in Egipto.

Ma sofferenza è nel dolor conforto,
ché per lungo uso già fra noi prescripto
il nostro esser insieme è raro et corto.

Questo sonetto, fin dall'esordio cosí liquidamente melodico, e perciò tanto piú abile a contrastare l'*asperitas* del trittico antiavignonese che precede nel Libro, a dispetto di ogni *suavitas* stilistica ha fomentato secolari e sconclusionate discussioni per l'identificazione della *valle aprica*, della *terra*, del *mare*, e infine della *schiera amica* alla quale è mandato tanto appassionato messaggio. È certo che il testo esprime una vibrazione autosufficiente di lontananza e di separazione che non necessita occasione, ma ha buon motivo Arnaldo Foresti (1918), messo in dubbio senza costrutto da Chiòrboli e Zingarelli, a voler dimostrare che la *valle aprica* inondata di sole è quella *secretissima* del Gapeau in Provenza vicino al mare, dove sorge l'abbazia certosina di Montrieux, vero vestibolo al Paradiso (*Fam.* XVI 9, 4), luogo sacro della monacazione di Gherardo (1343), e che la *schiera* di amici sono i monaci fratelli in fede di suo fratello, «celestium vere cetus hominum» (ancora *Fam.* XVI 9, 10); tale fraterna pulsione riporta anche stilisticamente all'aura purgatoriale che caratterizza il sonetto *La bella donna che cotanto amavi*, indirizzato a Gherardo col pensiero al suo «camin dritto» contro il perenne e labirintico *errare* dello scrivente (v. 4; introduzione a XCI). Il massimo d'intonazione si scopre nella parte centrale del sonetto, dove è rappresentata la scissione del personaggio-poeta dal suo cuore, un *io* e un *egli* contrapposti e su strade diverse, soprattutto tesa nella prima terzina: «I' da man manca, e' tenne il camin dritto; | ... | egli in Ierusalem, et io in Egipto» con quella lacerazione costante che accompagna il protagonista del Libro, «tu te n'andasti, e' si rimase seco...» (CCXLII 13), intonata a sdoppiamenti e confronti di

Agostino: «ille laetabatur, ego anxius eram, securus ille, ego trepidus» (*Conf.* VI VI 9). Con questi due nomi di luogo diametrali *Ierusalem* ... *Egipto*, di beatitudine e d'inferno, di luce e tenebra, di libertà e di prigionia, di *civitas nostra* e d'esilio, Petrarca per altro pone un raccordo sottile, nella diversità stilistica, con la lacerazione dei sonetti antiavignonesi. Ad Avignone, la Babilonia sul Rodano *civitas confusionis*, è stato scritto il sonetto secondo il Foresti, «poco avanti la quaresima del 1347, essendo il poeta appena tornato dalla visita fatta al fratello monaco nella certosa di Montrieux», o a Valchiusa, dove in quello stesso tempo e con uguale nostalgia cominciò a scrivere il *De otio religioso*.

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Un saluto e un sospiro alla Certosa di Montrieux* [1918], in *Aneddoti*, pp. 194-203.

1. *disïose l'ali*: le ali del desiderio. La soluzione *l'ali spando* può corrispondere, con estrema forza verbale, al tipo sempre metaforico di *alas explicare* della lettera *Subit animum* a Gherardo (*Fam.* X 3, 26); poco lontano l'altra variante «l'ali al bel viso ergo», CXLVI 7; cfr. CCVIII 3. *Enjambement* di rallentamento, come poi *intrica* | *il mio volare*, vv. 3-4, con corrispondenza strutturale all'opposizione di *Quanto* ... | *tanto*, due forze uguali e contrarie del desiderio e della sorte, *Fortuna*, v. 3.

2. *dolce schiera amica*: quella dei monaci dell'abbazia certosina di Montrieux, dov'era Gherardo, il *grex angelicus* evocato in *Fam.* XVI 3, 8 a Zenobi Fiorentino, dove si racconta la leggenda della fondazione di quella Certosa e della santa ospitalità di quei fratelli (Foresti); cfr. CCLXXXVII 11, dove altra *schiera* di amici ideali nel regno della poesia.

3. *con piú visco*: nella metafora dell'uccello che rimane invischiato e non può volare; cfr. CCLVII 8, nota a XL 3, XXXIV 8, ecc.; immagine forte già di Agostino quando parla della fuga dalle cose sensibili: «ne quo eorum visco pennae nostrae impediantur, quibus integris perfectisque opus est, ut ad illam lucem ab his tenebris evolemus» (*Sol.* I XIV 24).

4. *gir mi face errando*: mi fa andare per cattivo cammino, mi fa sbagliare strada; qui l'*errore* è sviamento, come nella canzone *Quel'antiquo*, con forte memoria interna: «Cercar m'à fatto deserti paesi, | ... | et ogni *error* che ' pellegrini *intrica*» (nota a CCCLX 49).

5. *mal suo grado*: a dispetto della Fortuna (cfr. CXXXV 80), che gli impedisce di volare dove vorrebbe; di qui comincia la dissociazione tra l'Io e il suo cuore, caratteristica della seconda quartina e della prima terzina (*I' ... e', egli ... io*). *a torno*: in giro, fuori. *mando*: rima *en écho* con *lagrimando*.

6. *quella valle aprica*: «dice aprica per essere volta al sole» (Daniello), con sentimento etimologico, «Aprica loca quae sole gaudent, ... sine frigore» (Isidoro, *Etym.* XIV VIII 34); corrisponde a quel «*lucidum* et quietum ... locum » del *De otio religioso* (II, pp. 806-8) dove sorge la Certosa di Montrieux (Chessa); la valle del Gapeau in Provenza, che «finisce col fiume [il Var] al mare nella rada d'Hyères, bassa di fondo, sbarrata da una catena d'isole grandi e piccole che si protende sul mare a semicerchio e dentro sé lo chiude. È questa la "valle aprica, | ove 'l mar nostro piú la terra implica"; la perifrasi che ne determina il luogo è propria e precisa» (Foresti). Anche Valchiusa è lodata per «apricis vallium recessibus» (*Var.* XLII = *Disp.* 11) e quella luminosa beatitudine naturale si riflette in CCCIII 6: «valli chiuse, alti colli et piagge apriche»; cfr. nota a LXVI 39; *Fam.* XVI 6, 23 e XI 4, 2; *Tr. Cup.* I 51.

7. *'l mar nostro*: il Mediterraneo (complemento oggetto), cfr. LXXV 4. *im-*

plica: circonda, abbraccia. La terra *piú ... implica* il mare perché lo chiude dentro la baia.

8. *l'altrier*: giorni fa, con indicazione temporale indeterminata che rimane nel toscano corrente; cosí nell'*incipit* dantesco *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* (*Vita Nuova* IX); in Cino, sonetto *Caro mio Gherarduccio*, 4 («però diss'io l'altrier quelle parole»), nell'*incipit* di Cecco Angiolieri *L'altrier sí mi ferío* (cfr. Contini, PD II, p. 389), *Purg.* XXIII 119; cfr. nota a CCXLV 2. *da lui*: dal cuore, che rimane con la «dolce schiera amica» (come con l'amata in CCXLII). *partimmi lagrimando*: mi sono allontanato in lacrime.

9. *da man manca*: il lato mancino dello sviamento, emblematico come il *camin dritto* del cuore; cosí nei *Salmi penitenziali* I 9: «Elongatus ego sum a portu, et viam salutis non apprehendo, sed rapior sinistrorsum»; cfr. nota a CCCLX 9. *e'*: il cuore come altro da sé; allo stesso modo simmetricamente al v. 10, e con inversione in crescendo al v. 11, *egli ... io*. *il camin dritto*: la *via salutis*, lo stesso *rectum iter* scelto da Gherardo (*Fam.* X 3, 22; *Fam.* VII 17, 1-2; *De otio*, II, pp. 806-8); cosí Agostino, *En. in Ps.* CXXXVI 15: «dextera nostra est vita aeterna, sinistra nostra est vita temporalis»; cfr. introduzione al sonetto XCI, CCLXIV 121, CCLXXXVI 8.

10. *tratto a forza*: da Fortuna, e dalla stessa dissociazione dell'Io. *d'Amore scorto*: guidato da Amore; cfr. XIII 13, LXX 22, nota a CXXXV 94, CCXI 1 («Amor mi guida et scorge»), ecc.

11. *in Ierusalem ... in Egipto*: il cuore nella città celeste (la patria vera, la libertà, la luce) e l'*io* nella Babilonia infernale (l'esilio, la prigionia, la *caligo* spirituale), con contrapposizione che si lega al tema dei sonetti antiavignonesi che precedono nel *Canzoniere*. La stessa immagine proprio nella lettera a Gherardo già ricordata: «sed ineffabilis Dei pietas gressus tuos interea pedetentim revocabat ad rectum iter et satietate rerum pereuntium preceps illud desiderium castigabat, ut scilicet diversis etatibus utrobique incola, quid interesset *inter Babilonem atque Ierusalem* expertus agnosceres» (*Fam.* X 3, 22). Allo stesso modo nella lettera *Sine nomine* IX, in chiusura: «Hec tibi raptim Hierosolymitanus exul [esule dalla Gerusalemme di Roma] inter et super flumina Babilonis indignans scripsi»; cfr. *Act* VII 39: «et aversi sunt cordibus suis in Aegyptum», per cui Agostino, *En. in Ps.* LXIV 2 («Babylon confusio ... Ierusalem visio pacis») e XLVI 6; *Conf.* VII IX 15. Qui l'Egitto è *babilonicum nomen*, che vale per la Babilonia sul Nilo come per la Babilonia sul Rodano o sull'Eufrate, come è detto nella lettera a Francesco Nelli, *Sine nomine* X. In *Par.* XXV 55-57 *Ierusalemme* è il cielo e *Egitto* è il mondo terreno (sempre in rima con *prescritto*).

12. *sofferenza*: la pazienza; Daniello cita opportunamente il primo libro delle odi di Orazio: «durum: sed levius fit patientia | quicquid corrigere est nefas» (XXIV 19-20); la pazienza fa piú lieve ciò che non può essere cambiato, come qui la legge della brevità dell'*esser insieme*.

13. *uso ... prescripto*: convenzione stabilita, di necessità quasi giuridica, cfr. CCLVIII 10.

14. *il nostro esser insieme*: l'essere insieme *con voi* del v. 6, il *voi* dell'amicizia che chiude il sonetto, già anticipato da *fra noi* del verso precedente (ma la maggior parte dei commentatori intendono del cuore, che per altro è restato là). *raro et corto*: intermittente e breve, come *breve et rara* di CCCXLIV 7; si veda la clausola in fin di verso *breus ni cortz* nella canzone di Arnaut Daniel *Sols sui que sai*, 22 (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, p. 308). Rima a eco con *scorto*.

Amor, che nel penser mio vive et regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
talor armato ne la fronte vène,
ivi si loca, et ivi pon sua insegna.

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna
e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna et reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.

Onde Amor paventoso fugge al core,
lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema;
ivi s'asconde, et non appar piú fore.

Che poss'io far, temendo il mio signore,
se non star seco infin a l'ora extrema?
Ché bel fin fa chi ben amando more.

Ancora un sonetto di sdoppiamento: come nel precedente, con modalità piú marcata, il cuore e l'Io vanno separati e su strade diverse, «egli in Ierusalem, et io in Egipto» (CXXXIX 11), cosí qui il personaggio Amore è assimilato al poeta che scrive, quasi funzione ed emanazione dell'Io (affine è il sublime raddoppio di CXCII), due e uno pronti a manifestare l'univoca pulsione, ma entrambi vinti nel loro *ardir* (v. 8) dall'eterna nemica-che-non-si-nomina, semplicemente *Quella* (v. 5), che entra nella seconda quartina con la forza d'una perifrasi ermetizzante pari all'energia verbale di Amore nella prima: «*Amor, che* nel penser mio vive et regna | ... | *Quella ch'*amare et sofferir ne 'nsegna...» Il segreto conflitto, segnato da traslati militari leggermente arcaici («talor armato ... | ivi si loca, et ivi pon sua insegna | ... paventoso fugge ... | lasciando ogni sua impresa...»), cosí come arcaico è il *ben amando* finale, il *ben amar* trobadorico e siciliano dell'amore perfetto, si svolge tra i due *fluctus* petrarcheschi di *spes* e di *timor*, rappresentati rispettivamente da un binomio, «'l gran desio, l'accesa spene» (v. 6), e da un trinomio, «ragion, vergogna et reverenza» (v. 7), che anche numericamente dànno ragione della sconfitta dell'Io, rifugiato ormai solo nell'ultima terzina con un interrogativo di assoluto smarrimento: «Che poss'io far...?», che è preludio ai temi di costanza e di fedeltà rigenerata della grande sestina *A la dolce ombra*, prossima nel *Canzoniere* (CXLII). Il sonetto che immediatamente segue, *Come talora* (CXLI), con il tema della ragione travolta dal desiderio sotto specie della «semplicetta farfalla» che corre inevitabilmente al lume e al fuoco che la brucia, illustra sotto specie di *exemplum* l'assunto di fatalità amorosa di questo testo prezioso.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC CDC; cfr. V. Assonanza in AD, *-egna, -ema*.

1. *Amor*: soggetto e non termine d'invocazione, che trova eco marcata in fine del sonetto *amando more*, con *adnominatio* e rima ricca tra i due capi estremi del testo, a chiusura del circolo. La stessa funzione di questo nome nell'*incipit* dantesco *Amor che ne la mente mi ragiona* (cfr. nota di De Robertis alla prima canzone di *Conv.* III, pp. 271-72); ma il ricordo principale sembra venire dalla combinazione di due sonetti di Cino: «Amor, *che viene armato* [*armato ... vène* del v. 3] a doppio dardo» e «Amor *che vien* per le piú dolci porte, | ... | riposa ne la mente e là tien corte, | come vuol, de la vita giudicando», dove *ne la mente* corrisponde a *nel penser* di qui, su base cavalcantiana: «poi *vive* [Amore] in parte dove noia more, | e tien ragion nel cassar de la mente» (sonetto *Vedeste, al mio parere*, 5-6, responsivo al primo della *Vita Nuova*, *A ciascun' alma*). *vive et regna*: «qui ... vivit et regnat» liturgico (Zingarelli), con raddoppio sinonimico; cfr. nota a CXXVI 52 («Qui regna Amore»).

2. *seggio maggior*: come giudice, come sovrano; cfr. *Inf.* I 127-28: «In tutte parti impera e quivi regge [Dio]; | quivi è la sua città e l'alto seggio» (Chiòrboli). Alla scadenza del primo emistichio settenario, *maggior* pone altro richiamo fonico con l'incipitario *Amor*, ribattuto fuori clausola da *talor*, v. 3; cfr. introduzione a CCLXV.

3. *armato*: di ardimento (v. 8). *ne la fronte*: nel viso, come nel luogo parallelo e interagente del vicino sonetto CXLVII 5-6: «trova chi le paure et gli ardimenti | del cor profondo ne la fronte legge»; allo stesso modo nella variante primitiva del sonetto *L'aura serena*: «va mormorando et per la fronte [*poi* nel volto] viemme», per cui cfr. nota a CXCVI 2; LXXVI 11, CCXXII 12, CCLXIV 98, CCCXXXI 52.

4. *ivi ... ivi*: un'eco logico-fonica di *vive* e di *vène*, vv. 1 e 3. *si loca*: s'accampa; «sta ne la metafora del nemico armato, il quale suole il suo campo locare» (Gesualdo). *insegna*: nella metafora militare che sigla anche l'*incipit* della ballata «Perch'al *viso* d'Amor portava insegna» (cfr. nota a LIV 1), nonché del *planctus* CCLXX 15, «et ripon' le tue insegne nel bel *volto*», detto sempre ad Amore. Rima equivoca con *(i)nsegna*, v. 5.

5. *Quella*: l'amata. *sofferir*: tema della paziente sopportazione, anticipato nel sonetto che precede con *sofferenza*, CXXXIX 12. *ne 'nsegna*: ci insegna, a me e ad Amore; cfr. nota a CCLXX 14. Tutto il verso è in circuito interno, lessicale-ritmico-sintattico, con «Cosí laudare et reverire insegna» di V 9, con doppione verbale di cui il primo in *-are* alla scadenza del primo emistichio quinario, là ad inizio della prima terzina.

6. *desio ... spene*: complemento oggetto; *desio* sta ad *amare* come *spene* a *sofferir*. Il *gran desio* (per cui cfr. nota a XI 1-4), con lo stesso verbo *affrenare*, nella variante della stessa emozione del sonetto CXLVII 11: «ché gran temenza gran desire affrena»; nel sonetto *Quando 'l voler* compare anche *spes*, già tinta di *timor, paventosa speme*, CXLVII 12.

7. *ragion, vergogna et reverenza*: il trinomio deputato a correggere la passione; cfr. CXLVII 7. Per *reverenza* cfr. ancora il sonetto V 11. *affrene*: freni; verbo al singolare con piú soggetti, come altrove (cfr. nota a LVII 7, ecc.)

8. *nostro*: mio e di Amore, con richiamo a *ne 'nsegna*, v. 5; cfr. «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra», CXCII 1. *ardir*: lemma che pone una rima interna con *sofferir* alla scadenza del primo emistichio quinario, con ricchezza del tessuto sostenuta dall'allitterazione in clausola finale di verso, *se stessa si sdegna*.

9. *Onde Amor*: come effetto del turbamento della donna (v. 8), tutto chiuso e interiore (*fra se stessa*). Lo stesso movimento, con affine contenuto, all'inizio della prima terzina di CXLVII: «*Onde*, come collui che 'l colpo teme | di Giove irato, si ritragge indietro...». *paventoso*: pieno di spavento; poi con *variatio*, *trema* e *temendo* (vv. 10 e 12).

10. *impresa*: allo stesso modo Amore «sue imprese corregge» nel complementare sonetto CXLVII 7; cfr. LXXV 9-11.

11. *ivi*: nel cuore, contrapposto a *ivi* ... *ivi* della manifestazione esterna del v. 4. *non appar piú fore*: contrapposizione interno-esterno di ascendenza stilnovistica.

12. *Che poss'io far...?*: interrogativo che assomiglia all'inizio definitivo del *planctus* CCLXVIII, «Che debb'io far? ... | Tempo è ben di morire...». *temendo ... signore*: poiché il mio signore Amore teme; luogo parallelo in *Tr. Cup.* III 125-26: «questo signor, che tutto 'l mondo sforza, | teme di lei, ond'io son fuor di spene». Per il ricorrente *mio signore*, l'imperioso dio d'amore che qui trema e teme come l'amante, cfr. XLVI 9, LXXV 10, CXII 14, CLXXIX 14.

13. *seco*: con lui, con Amore chiuso nel cuore. *l'ora extrema*: del servizio prestato al *dominus* dal *fin aman* nel rapporto di soggezione e di fedeltà cavalleresco e amoroso. Rima ricca con *trema*.

14. *bel fin*: una bella fine, un «bel morir» (CCVII 65). *ben amando*: secondo la diffusa formula della 'cortesia' trobadorica e siciliana; cosí infatti il Notaio, *Madonna, dir*, 7-8: «che vive quando more | per bene amare, e teneselo a vita», e nella canzone adespota *Cosí afino ad amarvi*, 19-20 (V 103): «ché more | vivendo lo mi' core - in ben amare», ecc.; nota alla ballata LIX 15; CCVII 79. Daniello cita Properzio, *El.* II 1 47: «Laus in amore mori».

Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volar negli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dole:

cosí sempre io corro al fatal mio sole
degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.

E veggio ben quant'elli a schivo m'ànno,
e so ch'i' ne morrò veracemente,
ché mia vertú non pò contra l'affanno;

ma sí m'abbaglia Amor soavemente,
ch'i' piango l'altrui noia, et no 'l mio danno;
et cieca al suo morir l'alma consente.

La *semplicetta* e mirabile farfalla di questo sonetto mette in azione il tema di morte sotto il segno della fatalità di Amore, sfiorato in uscita nel testo che precede (CXL 12-14). A questo modo l'antico tema lirico del *papillon* che, attratto dalla luce, sperimenta la mortale virtú del fuoco, già fissato sulle soglie del *Canzoniere* nel sonetto *Son animali* e già là montato in un dittico interferente simile a questo (cfr. introduzione a XIX), dà materia alla similitudine spartita nelle due quartine: «Come talora ... | cosí sempre io...», ma in un sistema straordinariamente arricchito di ambiguità, troppo ruvidamente ignorate dagli esegeti, che finiscono per disistimare questa somma applicazione. Se infatti la metaforizzazione degli occhi della donna come *sole*, costante nel Libro, è tenuta stabile e addirittura dichiarata nella seconda quartina («cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi...»), la stessa contiguità metaforica è rovesciata nella prima, dove dovrebbe essere enunciato il comportamento della farfalla secondo natura, attratta da un *lume*, o *sole* o *foco* (XIX 6); ma la farfalla vola inesorabilmente *negli occhi altrui* (v. 3), perché, capovolto il sistema che funziona in tutti i sensi, gli occhi sono essi stessi simboli a rovescio di *lume* o *sole* o *foco*, l'ardente patibolo della farfalla. Insinuante fin dall'inizio, prima che sia articolato il *cosí* del secondo termine di paragone, la farfalla è già entrata nella sfera dell'Io e nell'universo non naturale del poeta che scrive. La stessa velata prima quartina già dispone in aggiunta, mediante l'opposizione di *ella more* contro *altri si dole*, un'altra insigne e ignorata innovazione: il tema della morte della farfalla non si esaurisce in se stesso, ma è ribattuto specularmente nell'emozione d'uno spettatore non impassibi-

le, un *altri* al solito evasivo per evocare la donna (sempre *Quella* di CXL 5, sempre un pronome indeterminato secondo il canone trobadorico), che *si dole* e prova angoscia (*noia*, v. 13) per il folle destino della farfalla-amante; rivelatrice è l'opposizione finale tra *l'altrui noia* e *'l mio danno*, che, sommata alle precedenti antitesi (*chi discerne ... chi vòle, vertú ... affanno*), si apre alla lievitazione segreta della clausola di chiusura, «et cieca al suo morir l'alma consente», sospesa dall'iperbato e dal verbo intransitivo sostantivato della pura non-azione e del non-conflitto.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Come*: correlato a *cosí* del v. 5 nello stile delle similitudini dei bestiari, tipiche di Rigaut de Barbezieux («Atressi com lo leos | ... | atressi pod de mi far | ma bona domn'e Amors...», vv. 1-8; ecc.). Il tema della farfalla trova movenza iniziale affine nel sonetto del Notaio: «Sí como 'l parpaglion, ch'à tal natura, | non si rancura - de ferire al foco, | m'avete fatto, gentil creatura: | non date cura - s'eo incendo e coco»; lo stesso motivo iniziale in Guittone d'Arezzo (sonetto «Gioncell'a fonte, parpaglione a foco | per ispesso tornare si consuma...»), cfr. Inghilfredi da Lucca, canzone *Greve puot'om piacere*, 35-37 («e folle sicuranza | mi fa del parpaglion risovenire | che per clartà di foco va a morire»); Bestiario dell'edizione Menichetti delle *Rime* di Chiaro Davanzati, pp. LVI-LVII; Bettarini, nota al sonetto di Dante da Maiano *Mante fiate*, 4; soprattutto si veda l'applicazione petrarchesca del tema della farfalla e del suo «desio folle che spera | gioir forse nel foco, perché splende» nel sonetto *Son animali* (introduzione a XIX e nota ai vv. 5 e 6). *talora*: fa eco a *talor* del sonetto che precede (CXL 3) dentro le maglie dello stesso racconto. *al caldo tempo*: d'estate, come in *Tr. Cup.* IV 125; cfr. il *freddo tempo* della ballata LV 2, su ricordo petroso (*Amor, tu vedi ben*, 9, nonché *Inf.* V 41). *sòle*: la rima equivoca con *sole* rimanda in particolare alle terzine del sonetto equivoco XVIII, accompagnato e integrato da *Son animali* XIX con l'*exemplum* della farfalla.

2. *semplicetta farfalla*: aggettivo ipocoristico dantesco, «l'anima semplicetta che sa nulla» di *Purg.* XVI 88, dove in piú precede «a lui che la *vagheggia*», che nel circuito forse suggerisce *per sua vaghezza*, v. 3; un riflesso dantesco evidente è nella lezione *l'alma semplicetta* di *Tr. Cup.* IV 129, poi sostituita con *i semplicetti cori* (Appel, *Die Triumphe*, p. 218). *al lume avezza*: attirata per sua natura dalla luce.

3. *volar*: in posizione forte ad inizio di verso, dopo *enjambement*, in tessuto allitterante. *negli occhi*: come equivalenti di *lume*, di *sole* (vv. 2 e 5) e di *foco* (XIX 6), con rovesciamento della consueta mediazione del *Canzoniere* che dà *lume* e *sole* = *occhi*; la fusione dei contrasti è nel verbo *abbaglia* dell'ultima terzina, v. 12; cfr. Isidoro, *Etym.* XV x 3: «Haec [papiliones] sunt aviculae quae lumine accenso conveniunt, et circa volitantes ab igne proxime interire coguntur». *per sua vaghezza*: mossa dal desiderio della *dolcezza* che viene da quel lume, pari alla pericolosa *dulcedo* sentita dall'amante, v. 6; in questo forse un'eco della clausola dantesca «Falle sentire, Amor, *per tua dolcezza*, | il gran disio...» (*Amor, che movi*, 54-55).

4. *aven*: ne consegue. *more*: richiamo allo stesso verbo posto in chiusura assoluta di CXL, non a caso alla scadenza del primo emistichio settenario, con ripresa tematica mediante *morrò* e *morir*, vv. 10 e 14. *altri si dole*: messaggio che corrisponde a *l'altrui noia* del v. 13, cosí come, nell'equivalenza del poeta-farfalla, *ella more* corrisponde a *mio danno* dello stesso verso; insomma *si dole* e prova dolore intenso (*noia*) chi rimpiange la morte della farfalla per il suo «desio fol-

le» (insensata la spiegazione di tutti i commentatori, per la quale *altri si dole* per il fastidio della farfalla nell'occhio). La stessa clausola in fin di verso *altri si dole* in CV 57.

5. *fatal*: come le *fatali stelle* di XVII 11, sempre detto degli occhi. Il *sole* | *degli occhi* ha corrispondenza interna con l'*incipit* «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno» (CLXXIII, nota a CCCXLVII 11), qui con *enjambement* simile a *la luce* | *di questa donna* nell'altro sonetto della farfalla (XIX 9-10); nella ballata dell'amico Sennuccio *Sí giovin, bella, sottil furatrice* «con un sol d'occhi» e «'l sol degli occhi» (vv. 6 e 27).

6. *vèn*: verbo che pone una rima *en écho* interna (alla clausola del primo emistichio settenario) con *aven* (v. 4) nell'oscillazione di sintagmi similari, *onde aven ... onde mi vèn*; rima desultoria ribattuta a contatto da *fren*, v. 7.

7. *che 'l fren ... Amor non prezza*: con lo stesso messaggio e andamento ritmico-sintattico «che 'l fren de la ragione ivi non vale» (nota a XCVII 6); è la stessa *ragion* che dovrebbe *affrenare* e non frena del sonetto precedente, CXL 7. *non prezza*: «non estima» (Daniello).

8. *chi discerne ... chi vòle*: la ragione ... il desiderio, secondo il conflitto del sonetto che precede, «'l gran desio» e «ragion», CXL 6-7.

9. *E veggio ben*: formula agnitiva come, sempre ad inizio delle terzine, nel sonetto proemiale, «Ma ben veggio or sí come...» (nota a I 9), e in uno degli ultimi sonetti del *Canzoniere*, «et veggio ben che 'l nostro viver vola...» (CCCLXI 9); la formula è ripresa con *variatio* da *e so* del v. 10; cosí in chiusura nel sonetto della farfalla: «et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde» (XIX 14). Il fonetismo di *veggio* è centrale nella marcata allitterazione di tutto il testo (*avezza, volar, vaghezza, aven, vèn, vinto, vòle, veggio, schivo, veracemente, vertú, soavemente*). *quant'elli ... m'ànno*: quanto quegli occhi mi schivano, mi rifuggono. Nella stessa situazione e con le stesse scelte verbali, detto degli occhi dell'amante: «che 'l fren de la ragione ivi non vale, | perch'ànno a schifo ogni opera mortale: | lasso, cosí da prima gli *avezzai*!», XCVII 6-8.

10. *ne morrò*: per la privazione della dolce luce di quegli occhi.

11. *vertú ... affanno*: corrispondono nominalmente al *discernere* e al *volere* del v. 8, ciò che appartiene al regno della ragione e ciò che appartiene al regno della passione. *non pò*: non ha potere.

12. *sí*: va riferito a *soavemente*. *m'abbaglia*: tipico effetto di quegli occhiraggi ambiguamente sapienziali (cfr. introduzione a XIX), qui in tensione con la dolcezza (v. 6) contenuta nell'avverbio *soavemente*; cfr. «mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge», CXXXIII 11; CVII 8, CXXVII 48, CXCIV 11, CCXXI 7, CCLXI 12, ecc.

13. *noia*: il dolore profondo, l'angoscia di chi si duole di quella morte, di quel *danno*, a ripresa del tema *altri si dole* del v. 4; cfr. nota a LXXI 97. *mio danno*: come in CCVII 78, CCLXXXII 11.

14. *cieca ... consente*: e cosí acciecata da quel dolce lume l'anima acconsente al suo morire; ancora una traccia del «cieco desir», LVI 1; cfr. nota a CXXVIII 36; CCXCIV 13. *l'alma consente*: altra clausola dantesca, «che s'apre quando l'anima consente» (*Per quella via*, 6; Trovato).

A la dolce ombra de le belle frondi
corsi fuggendo un dispietato lume
che 'nfin qua giú m'ardea dal terzo cielo;
et disgombrava già di neve i poggi
l'aura amorosa che rinova il tempo,
et fiorian per le piagge l'erbe e i rami.

Non vide il mondo sí leggiadri rami,
né mosse il vento mai sí verdi frondi
come a me si mostrâr quel primo tempo:
tal che, temendo de l'ardente lume,
non volsi al mio refugio ombra di poggi,
ma de la pianta piú gradita in cielo.

Un lauro mi difese allor dal cielo,
onde piú volte vago de' bei rami
da po' son gito per selve et per poggi;
né già mai ritrovai tronco né frondi
tanto honorate dal superno lume
che non mutasser qualitate a tempo.

Però piú fermo ognor di tempo in tempo,
seguendo ove chiamar m'udia dal cielo
e scorto d'un soave et chiaro lume,
tornai sempre devoto ai primi rami
et quando a terra son sparte le frondi
et quando il sol fa verdeggiar i poggi.

Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi,
quanto è creato, vince et cangia il tempo:
ond'io cheggio perdono a queste frondi,
se rivolgendo poi molt'anni il cielo
fuggir disposi gl'invescati rami
tosto ch'incominciai di veder lume.

Tanto mi piacque prima il dolce lume
ch'i' passai con diletto assai gran poggi

per poter appressar gli amati rami:
ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
mostranmi altro sentier di gire al cielo
et di far frutto, non pur fior' et frondi.

Altr'amor, altre frondi et altro lume,
altro salir al ciel per altri poggi
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.

Con la sestina *A la dolce ombra* Wilkins congettura che si chiudesse la Prima Parte dei *Fragmenta* in uno dei suoi primi assetti non documentabili, la cosiddetta 'forma' Pre-Chigi (1356-58), preparata per Azzo da Correggio: uno straordinario epilogo, se così è, ai temi di fedeltà e di *voluntas firma* enunciati 'in vita' («Però piú fermo ognor di tempo in tempo, | ... | tornai sempre devoto ai primi rami...», vv. 19-22), rinnovellati 'in morte' nella Seconda Parte. Nella forma ultima del Libro questa gemma del *Canzoniere* mantiene comunque una posizione di privilegio, quinta delle nove (ma la nona è 'doppia' o raddoppiata con dodici stanze, CCCXXXII), quindi centrale nel genere della forma-sestina, che per la sua stessa circolarità strutturale (sei parole-rima che si ripetono incrociandosi nelle sei stanze fino ad esaurimento delle sei possibilità combinatorie) è veicolo della stabilità d'un tortuoso pensiero in sfida con se stesso. Se l'immobilità delle rime pietrificate in parole-rima è l'equivalente formale dell'immobilità dei sentimenti che tuttavia sfumano nella polisemia costitutiva delle parole-tema in punta di verso, qui la fedeltà dell'Io è toccata da un'alterità apparentemente lacerante, «Altr'amor, altre frondi et altro lume, | altro salir al ciel per altri poggi...», che dilata perfino il numero delle stesse parole-rima. Questo avviene nel congedo, per la prima volta combinato secondo le leggi d'una *retrogradatio cruciata* perfetta (cfr. introduzione a XXII), dove la voce *altr(o)*, aggettivale e non nominale secondo statuto ma pur sempre bisillaba, ricorre sei volte come le sei parole-rima. Con *altr(o)* Petrarca carica di ulteriori significati i *mots-refrain*, sempre coerentemente semanticizzati e come altrove bipartiti (cfr. introduzione a XXII e LXXX): da una parte *cielo*, *poggi* e *tempo* sull'asse spazio-temporale, dall'altra *frondi*, *lume* e *rami*, scelti tra gli emblemi costanti della donna del Libro e raddoppiati all'interno del verso da sostanze similmente simboliche nascoste: *ombra* (v. 1), *aura* (v. 5), *vento* (v. 8), *lauro* (v. 13), *sol(e)* (v. 24), piú tutte le parole-rima virtuali come *neve*, *piagge*, *erbe*, *mondo*, *pianta*, *selve* [XXII], *terra*, *fiumi* [LXVI], *anni* [XXX], *fior(i)*, alcune già dantesche. Così *frondi* per lauro = Laura (varrà l'esempio referenziale dell'ambiguo sonetto LXVII), *lume* per occhi (come nel sonetto che precede), *rami* per braccia (e qui basterà ricordare l'incarnata variante segnalata per XXXIV 14), anche se all'interno tutte queste parole già fortemente cariche di sovrasensi sono aperte alla polisemia tipica della sestina, variando a volte per un puro incremento di naturalità della sostanza naturale prescelta: *belle* e *verdi frondi* del lauro-donna ad esempio, contro le frondi autunnali sparse per terra (v. 23), come saranno poi con la stessa cifra luttuosa quelle del lauro morto nella canzone delle Visioni (CCCXXIII 56). L'aggettivo immobile *altr(o)* blocca così il variare dei *mots-refrain* stringendoli tutti in un'unica alterità, tanto interna all'Io da non aprire ma chiudere l'orizzonte, così come chiude la tensione di tutte le stanze, percorse dalle forze contrarie di quello che cambia nel ciclo

della natura («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, | quanto è creato, vince et cangia il tempo») e di quello che sta senza mutare *qualitate* nel variare del tempo (v. 18), tra passato e presente (*allor ... ora, corsi ... cerco*) e stagioni che passano: «et quando a terra son sparte le frondi | et quando il sol fa verdeggiar i poggi»; il tutto con messaggi corrispondenti all'andirivieni dello scrivente inquieto, errante e affaticato attraverso il testo: «corsi fuggendo ... tornai sempre devoto» (vv. 2 e 22). Cosí si può intuire che *Altr'amor* ad inizio della *tornada*, con un *amor* che in questa sede è l'unico sostantivo che non sia una parola-rima (l'assenza nella soluzione perifrastica «ché n'è ben *tempo*» consente che *altro* risponda sempre con sei) sia un modo per rilanciare «l'aura *amor*osa» della prima stanza (poi «*amati* rami» nell'ultima, v. 33) e proporre con forza l'immagine d'un amore fin dall'inizio sublimato nello specchio di un'alterità omogenea posta piú in alto, che potenzia senza escludere; tanto piú lontana, tanto piú potente. Da questo tratto unitivo consegue che tutte le parole-tema richiamate in chiusura, *frondi*, *lume*, *ciel*, *poggi*, *tempo* e *rami*, non si oppongono alle altre occorrenze intrecciate nelle sei stanze come positivo a negativo, se non in tre casi; tre luoghi, dei quali due segnati dal verbo *fuggire*, dove il poeta enuncia l'inizio di quel distacco che tutto il testo racconta: «corsi fuggendo un dispietato lume» (v. 2), «tal che, temendo de l'ardente lume» (v. 10) e «fuggir disposi gl'invescati rami» (v. 29), tutti allusivi a quel tempo (di primavera) quando l'amante trova protezione sotto la *dolce ombra* del lauro-Laura-Poesia che lo ripara da un *dispietato* e *ardente lume*, un fuoco «venereo» di questa terra (Daniello), e da *invescati rami*, metaforici rami presi dal visco delle passioni mondane, da quel tenace vischio che agostinianamente impedisce di sollevarsi verso l'alto: «rerum terrenarum amor viscus animae» (*Sermo* CCCXI IV 4). Sottovalutando queste significative occorrenze, i commentatori vedono negli ultimi tre versi un controcanto all'intero testo, tanto da prospettare una simmetria di rapporti tra i rami del lauro e le braccia della croce (Castelvetro), laddove questi rami, salvo quelli *invescati* nell'amore di cose terrene, sono già segni d'elevazione (*bei rami*, *leggiadri rami*) e in piú assomigliano a quei rami-braccia che la bella Sapienza tende ai suoi *amatores* nel *Liber Ecclesiasticus* XXIV 22: «Ego quasi terebinthus extendi ramos meos, et rami mei honoris et gratiae», spargendo fiori che dànno glorioso frutto: «et flores mei fructus honoris et honestatis» (*Eccli* XXIV 23, qui v. 36); rami e fiori della grazia che s'accordano con l'altra spia sapienziale del *dolce lume* (v. 31), lo stesso *dulce lumen* che non a caso apre «la via ch'al ciel conduce» e illumina i sentieri della beatitudine nella seconda *cantilena oculorum* (LXXII 2-3). Anche il segmento *'l tempo e 'l loco*, che nell'ultima stanza stringe il concitato discorso del poeta sotto il segno della vita breve e dell'incalzare del tempo (v. 34, altro motivo sapienziale in rapporto alla vastità del conoscere, «quoniam brevis illi vita est», *Sap* XV 9), è stato visto come una doppia incognita da sciogliere con «a Roma ne' giorni santi» (Daniello), il «tempo ... del Giubileo del 1350, quando P., nell'autunno inoltrato, si recò a Roma in pellegrinaggio» (Santagata); ma è improbabile, a parte l'assolutezza di questo forte *hic et nunc* e d'una *quête* interiore non condizionata da avvenimenti esterni, che tal luogo e tal tempo escano fuori del sistema senza alterazione dell'eterno stilema «il tempo e 'l loco ... 'l loco e 'l tempo» (CLXXV 1 e 14, cfr. CXXVII 80-84) intorno al quale gira il sonetto *Quando mi vène inanzi* e tutto il *Canzoniere* col richiamo al luogo e al tempo che dànno inizio a questo raffinato itinerario d'amore e di conoscenza (cfr. introduzione a LXX e a CXIX).

La formula del congedo è: (A)B (C)D (E)F, quindi nella stessa successione che le parole-rima hanno allo stato puro nella prima stanza. Tutte diverse le formu-

le delle prime quattro sestine, XXII, XXX, LXVI, LXXX; di qui in poi CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX, CCCXXXII, con applicazione della formula della cosiddetta *retrogradatio cruciata*.

BIBLIOGRAFIA: Riesz, *Die Sestine*, pp. 79-81; Gorni, *Metamorfosi*, pp. 3-13; Vanossi, *Identità e mutazione*, pp. 281-99; Shapiro, *Petrarchan Sestina*, pp. 115-19; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 194-96; Frasca, *Sintassi*, pp. 284-92.

[I]. 1. *dolce ombra*: la metaforica ombra del lauro-donna, secondo la qualità della pianta in natura, «arbor hec umbrifera et quieti laborantium accommoda» (*Coll. laur.* XI 7, con la citazione di Orazio, *Carm.* II XV 9-10 e VII 18-19); ricorrente immagine del *Canzoniere*: «né per nova figura il primo alloro | seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra...» (XXIII 167-68), «Cosí cresca il bel lauro in fresca riva, | et chi 'l piantò ... | ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva» (CXLVIII 12-14); con la stessa funzione protettiva nella sestina XXX 16, dove *ombra* è sempre parola-rima interna, e il *dolce* è spostato sul lauro; cfr. nota a LX 4, CXC 3. Con la stessa immagine il *Cantico* di Salomone: «Sub umbra illius quem desideraveram sedi, et fructus eius *dulcis* gutturi meo» (II 3). *frondi*: quelle del lauro senz'altro referente, rinviato al v. 13, «Un lauro mi difese allor dal cielo», cfr. introduzione a LXVII.

2. *corsi*: in cerca di *refugio*, vv. 11-12. Il correre dell'amante, accompagnato da un'indicazione di tempo primaverile e di celebrazione ciclica come il tempo, nella canzone CCCXXV 12-14: «onde súbito corsi, | ch'era de l'anno et di mi' etate aprile, | a coglier fiori in quei prati d'intorno...»; cfr. nota a CXIX 83. Il verso intero «corsi fuggendo un dispietato lume» somma il ricordo dantesco di *fuggendo corre* della canzone *Cosí nel mio parlar* (v. 46), piú la *dispietata luce* della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 36. *un dispietato lume*: un implacabile ardore, non pio, un fuoco d'amore proveniente dal «terzo cielo» di Venere. Per *dispietato* si veda già la *dispietata corda* sempre 'petrosa' di XXXVI 10; cfr. CXXVII 15.

3. *'nfin qua giú*: può ricordare diametralmente «un'anima *che 'nfin qua su* risplende» di *Donne ch'avete*, 18 (*Vita Nuova* XIX). *terzo cielo*: il cielo di Venere, «lo bel pianeto che d'amar conforta» (*Purg.* I 19), quel cielo che «era qua giú cagione d'amore» (*Conv.* II V 13-14); cosí Dante in *Par.* VIII 1-3, con il «folle amore» (la *fol' amor* secondo il canone trobadorico) raggiato da Venere dal «terzo epiciclo», il terzo cielo della canzone *Voi che 'ntendendo* (*Conv.* II); cfr. XXXI 5.

4. *et*: la congiunzione media il passaggio repentino tra l'accadimento interiore («A la dolce ombra ... | corsi...») e la stagione, irrompente nel testo, nella quale la cosa avvenne. *disgombrava ... neve*: liberava dalla neve; il verbo pone un richiamo interno in semiatona con *ombra*, come relitto sublimato della rima 'petrosa' di *ombra* con *disgombra*, cfr. note a XI 1-4, XXIII 168 (dove appunto *dolce ombra* con *sgombra* come distico di chiusura), CXXV 22, ecc. *di neve i poggi*: immagine di discioglimento primaverile che segna la seconda stanza della sestina dantesca *Al poco giorno*, 10-11: «il dolce *tempo* che riscalda i *colli* [cfr. v. 5], | e che li fa tornar di bianco [= *neve*] in verde...».

5. *l'aura amorosa*: il soave vento primaverile, Zefiro che «torna, e 'l bel tempo rimena, | e i fiori et l'erbe...» (CCCX 1-2). Cosí, con la stessa ambiguità e pluralità di percorsi, cominciava in prima stesura il sonetto CXCVII: «*L'aura amorosa* [*poi* celeste] *che* in quel verde lauro...», anche questo articolato sulle cifre di *l'aura*, *lauro* e *ombra*, piú *l'auro* e piú *ambra* in un cumulo di emblemi. Cfr. anche nel sistema «L'aura soave a cui governo et vela | commisi entrando a l'*a-*

morosa vita» nella sestina LXXX 7-8, e gli *amorosi vènti* della sestina LXVI 10. *rinova*: la *renovatio* primaverile che anticipa il rinnovamento dell'Io, quando l'anno ringiovanisce (cfr. LXXI 14); lo stesso verbo di Giovanni di Garlandia, *Epithalamium Beate Virginis*, VI 3: «Ver annum renovat».

6. *per le piagge ... rami*: tutti elementi da sestina, al positivo («Ridon or per le piagge herbette et fiori», CCXXXIX 31; Dante, *Al poco giorno*, 12, «perché li copre di fioretti e d'erba») e al negativo («e 'n vece de l'erbetta per le valli | non se ved'altro che pruine et ghiaccio», LXVI 5-6). Come indizio primaverile si veda anche «le nocturne vïole - per le piagge» della canzone-frottola CV 64.

[II]. 7. *Non vide il mondo*: descrizione apofatica della bellezza rivelata, con parallelo nella sestina XXX 19, «Non fur già mai veduti sí begli occhi...», «Non vidi mai dopo nocturna pioggia...» (CXXVII 57), con insigne variante 'in morte': «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe» (nota a CCCXXXVIII 12); con la stessa intonazione la sestina LXVI 37-38: «Ma non fuggío già mai nebbia per vènti, | *come quel dí*, né mai fiumi per pioggia...», sempre nella celebrazione del primo giorno. *leggiadri rami*: variante dei *bei rami* costanti nel *Canzoniere*, LX 2, CXXV 40, CCXI 10, CCCXVIII 11, qui v. 14.

8. *vento*: raddoppia il messaggio primaverile di *aura* del v. 5. Simile doppione in natura nella canzone *In quella parte*: «Ma pur che l'*òra* un poco | fior' bianchi et gialli *per le piagge* mova, | torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'*aura* sparsi | i capei d'oro...», per cui note a CXXVII 80-81 e 83-84. Si veda anche il contatto di *L'aura soave* e di *spirto* nel sonetto *Lasso, quante fiate*, dove «un spirto gentil di paradiso» rende «un ven de paradis» di Bernart de Ventadorn (nota a CIX 12). *verdi frondi*: le stesse *verdi fronde* del secondo sonetto dell'Aura, CXCVI 1; altra tessera da sestina; cosí Dante, *Al poco giorno*, 23-24: «e dal suo *lume* non mi può far *ombra* | *poggio* né muro mai né *fronda verde*», con una somma di sostanze tutte presenti in questa *cobla* anche oltre la sede della parola-rima.

9. *a me si mostrâr*: apparvero a me. *quel primo tempo*: in quella primavera (dell'anno e della vita), come il francese *printemps* e come il *tempo novo* della sestina CCXXXIX 2.

10. *l'ardente lume*: quel fuoco (di passioni terrene) che «ardea dal terzo cielo», con *adnominatio* che rimette in circuito il tema dei vv. 1-3.

11. *volsi*: volli. *al mio refugio*: per mia protezione; simile a «per mio refugio chero» di CCXXXIV 13. *ombra di poggi*: variazione della serie 'petrosa' caratteristica del sonetto a Orso dell'Anguillara, «né di muro o di poggio o di ramo ombra», per cui nota a XXXVIII 3.

12. *piú gradita in cielo*: e pertanto risparmiata dagli elementi (cfr. XXIV 1-2, nota a LX 12, ecc.) ed essa stessa simbolo di protezione e rifugio; è il tema dell'alloro come parafulmine che dà motivo al primo verso della stanza che segue (cfr. *Secr.* III, p. 180: «est enim hec michi non ultima causa lauri diligende quod arborem hanc non fulminari traditur»).

[III]. 13. *Un lauro*: dichiara il nome della *pianta* del v. 12, in un rapporto interstrofico simile a quello di *aura* con *vento* della prima e seconda stanza; *lauro* è parola-rima della sestina *Giovene donna*, XXX. *dal cielo*: probabilmente dal fulmine (cfr. nota al v. 12), il folgorare della passione disordinata; cfr. CXIII 6.

14. *onde piú volte*: lo stesso primo emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore* in LXXXIX 9, «Onde piú volte sospirando indietro | dissi: Oimè, il giogo et le catene e i ceppi | eran piú dolci...»; basterebbe questa costanza interna ad escludere l'osservazione del Castelvetro, troppo ripetuta, per la quale i *bei rami* siano «d'altre donne» cercate altrove per analogia; cfr. LX 2, CCCXVIII 11.

vago: per amore di quei rami. L'indicazione di ripetitività (*piú volte*) e di tempo (*da po'*, 'da quel momento') contestualizza ellitticamente il tema della devota ricerca e del ritorno a quei *primi rami* del lauro tessuto nella stanza che segue.

15. *per selve et per poggi*: sintagma che è quasi una sigla del *Canzoniere* e dell'inquietudine del personaggio-poeta, solitario «per campagne et per colli» (nota a CXXV 9), qui con ricordo dantesco della sestina *Al poco giorno*, 21, «ch'io son fuggito per piani e per colli».

16. *tronco*: parte della pianta come *frondi* e *rami*, sentiti analiticamente ad uno ad uno come il corpo della donna; cfr. il significativo *tronchon d'un faggio* nella canzone *Di pensier in pensier*, CXXIX 42; cfr. introduzione a CXXVI. *né*: disgiuntivo, dopo negazione.

17. *honorate dal superno lume*: cioè dal sole che presiede all'avvicendamento delle stagioni e che in quanto Febo-Apollo protegge quella pianta diletta che appunto è *solis amica* (*Coll. laur.* XI 18). Non diversamente nel sonetto XXXIV: «Apollo [= Febo-Sole], ... | difendi or l'*onorata* et sacra fronde, | ove tu prima, et poi fu' invescato io», 1-8; cfr. XXIV 1.

18. *che non mutasser ... tempo*: che non cambiassero aspetto col mutare delle stagioni. Tema del cambiamento del tutto della quinta stanza, «quanto è creato, vince et cangia il tempo», v. 26; legge di natura alla quale si sottrae il lauro sempreverde di *aeterna viriditas*, cfr. XXIX 46-49. Alla costanza qualitativa dell'alloro corrisponde la fedeltà elettiva dell'amore nel tempo enunciata nella quarta stanza con stretto passaggio, «Però piú fermo ognor...». *a tempo*: secondo il tempo, passando per le stagioni. Altri significati di *a tempo* nella *Commedia* (*Inf.* VII 79, *Par.* VIII 60; *a temps* nel provenzale di Arnaut in *Purg.* XXVI 147) e nel sonetto di Dante a Forese (*Ben ti faranno*, 12).

[IV]. 19. *Però*: perciò, al solito causale. *piú fermo ognor ... tempo*: sempre piú fermamente determinato e costante attraverso gli anni (*di tempo in tempo*). È un ricordo dantesco, «*perch'io son fermo* di portarla *sempre*» (*Io son venuto*, 51), ritmico-lessicale-sintattico, forse sommato per i due bisillabi estremi del verso a «*Però*, vertú che se' prima che *tempo*» (*Amor, tu vedi ben*, 49; De Robertis), su modelli di Arnaut Daniel: «que mos volers es tant ferms et entiers | c'anc non s'esduis de celliei ni s'estors» (*Sols sui que sai*, 3-4), con la *firmitas* del *fin aman* occitanico, come in particolare «Et son fermo d'amare il tempo et l'ora» nel sonetto LXXXV 5; cfr. anche il *fermo desir* della sestina *A qualunque animale* e il *fermo voler* arnaldino della ballata *Perché quel che mi trasse* (note a XXII 24, LIX 3, LXXXV 5). Un riflesso congruente anche nella prosa latina del *Secretum* III (p. 148): «quoniam quo illa magis in etate progressa est, quod corporee pulcritudinis ineluctabile fulmen est, eo *firmior* in opinione permansi» (sempre amore nel tempo). *di tempo in tempo*: nel progresso del tempo; in parallelo: «Di tempo in tempo mi si fa men dura | l'angelica figura...» (CXLIX 1-2).

20. *seguendo ove*: andando verso il luogo dove. *chiamar ... dal cielo*: sul tipo scritturale «de caelo clamavit» (*Gn* XXII 11); similmente nella sestina LXXX 16-18: « poi piacque a lui ... | chiamarme tanto indietro da li scogli...».

21. *scorto d'un*: guidato da un; cfr. LXX 22, CXXXIX 10, nota a CXXXV 94. *soave et chiaro lume*: lo stesso *dolce lume* (sapienziale) dell'ultima stanza (v. 31), antitetico al *dispietato* e *ardente* lume delle prime due *coblas*, vv. 2 e 10; «a guisa d'un soave e chiaro lume» in *Tr. Mor.* I 163, cfr. CCXCIII 8, CCXCVI 6; qui il *lume* è quel faro o stella d'orientamento che metaforizza gli occhi lucenti della donna. Per altri *lume* = sole (Castelvetro, Ponte).

22. *primi rami*: quei rami-braccia visti la prima volta *quel dí*, che la memoria non cancella col passare del tempo e delle stagioni, simili alle *prime braccia* dalle

quali non s'allontana Cino (*Poi ch'i' fu', Dante*, 9). Con la stessa immagine concentrata in chiusura della canzone *Nel dolce tempo*: «né per nova figura il *primo alloro* | seppi lassar, ché pur la sua *dolce ombra*...» (XXIII 167-68), «come già fece allor che ' primi rami | verdeggiâr, che nel cor radice m'ànno» (CCLV 9-10).

23-24. *et quando* ... | *et quando*: rappresentazione dell'avvicendamento stagionale, come nella seconda *cantilena oculorum*: «e quando 'l verno sparge le pruine, | et quando poi ringiovenisce l'anno», LXXII 13-14; movimento che dà contenuto a *sempre*, v. 22. *a terra* ... *sparte le frondi*: tonalità autunnale che diventa immagine di morte nella strofe della fenice nella canzone delle Visioni, «le frondi a terra sparse», CCCXXIII 56. *verdeggiar*: verbo che contiene il *verde* primaverile (cfr. CCLV 10), parola-rima della sestina di Dante *Al poco giorno*, come *disgombrava* (v. 4) contiene *ombra*.

[V]. 25. *Selve, sassi* ... *poggi*: cumulo allitterante di lemmi da sestina, con luogo parallelo, segnalato dall'autore, in *Tr. Cup.* III 114, «fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi» («attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa "A la dolce ombra"»), per cui cfr. nota a LXXI 37, «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi»; ancora in chiusura del *Canzoniere*: «monti, valli, paludi et mari et fiumi, | mille lacciuoli...», CCCLX 50; CCCXXV 82. Piú lenta ma simile concentrazione di sostanze nell'esordio dell'*Africa*: «prata quidem et fontes vacuisque silentia campis | fluminaque et colles et apricis otia silvis...» (I 7-8).

26. *quanto è creato*: complemento oggetto prolettico che contiene la varietà in natura del primo verso della stanza; «a morte corre | ogni cosa creata», XCI 12-13; *Afr.* II 344: «Omnia nata quidem pereunt et adulta fatiscunt». *vince et cangia il tempo*: il tema di *Tr. Tem.* 142, «Tutto vince e ritoglie il Tempo».

27. *cheggio perdono*: il contenuto di questo chiedere perdono, sottovalutato dai commentatori, è esposto bene da Daniello: «Dice che già mai si torse da l'amor di M. L. tosto ch'egli cominciò a veder il lume de la ragione [v. 30], che ne le chiede perdono, scusandosi che non pure il tempo per il suo veloce correre ci fa a le volte cangiar proposito, ma vince e cangia e reca a fine "Selve, sassi, campagne, fiumi e poggi" e finalmente "Quanto è creato" ancora»; cfr. I 8. Quasi bisticcio di *cheggio* con *cangia* del v. 27. *queste frondi*: del lauro-donna, avvicinate nel tempo e nello spazio mediante il deittico.

28. *rivolgendo* ... *cielo*: avendo il tempo volti molti anni dopo quel momento (*poi*), con riferimento al passato di *corsi* e *non volsi*, vv. 2, 11. Con la stessa movenza ritmico-lessicale l'*incipit* del sonetto «Dicesette anni à già rivolto il cielo» (cfr. nota a CXXII 1); «per volger di ciel né di pianeta» (L 28; *Tr. Tem.* 103). *molt'anni*: altra formula temporale da sestina, XXII 29.

29. *fuggir*: speculare al *fuggendo* iniziale, v. 2. *disposi*: nel campo semantico di *volsi* del v. 11, in situazione rovesciata. *invescati rami*: i rami presi dal visco delle cose terrene, il «viscum tenacissime voluptatis» (*Fam.* V 8, 4, per cui cfr. XL 3) nonché visco «consuete delectationis» (*Fam.* II 7, 9). La stessa *iunctura* in clausola finale di verso nel sonetto *Di dí in dí*: «né sbranco i verdi et invescati rami | de l'arbor che né sol cura né gielo» (cfr. nota a CXCV 3).

30. *tosto ch'incominciai di*: non appena incominciai a, come «incominciai di scriver versi», per cui cfr. nota a XX 12. *veder lume*: quella luce «ineffabilis et incomprehensibilis mentium» che soltanto l'allenato *oculus interior* dell'*amator sapientiae* percepisce, come scrive Agostino nei *Soliloquia* (I XIII 23); «lume delle cose di Dio» (Castelvetro). Forse un'eco non solo verbale di *Purg.* XIII 85-90: «"O gente sicura", | *incominciai*, "*di veder* l'alto *lume* | che 'l disio vostro solo ha in sua cura, | se tosto grazia resolva le schiume | di vostra coscïenza sí che chiaro | per essa scenda de la mente il fiume..."».

[VI]. 31. *Tanto*: in rapporto fonico stretto con *tosto* (v. 30) a fusione delle due stanze oltre il rapporto strutturale, *tosto ... lume*, *Tanto ... lume*. *prima*: dapprima, fin dalla prima volta. *dolce lume*: il sapienziale *dolce lume* «de' be' vostr'occhi» (nota a XI 14) che apre la seconda *cantilena oculorum* (LXXII 2) e chiude in posizione marcata il madrigale CVI 8; «Ben veggio io di lontano il dolce lume» (CLXIII 9); cosí Dante, *Amor, tu vedi ben*, 43: «Da li occhi suoi mi ven la dolce luce».

32-33. *ch'i' passai ... amati rami*: che con diletto attraversai ogni ostacolo e difficoltà [*assai gran poggi*, cfr. nota a XXV 11] per potermi avvicinare agli amati rami della donna-lauro. Forse un'eco del tema di Arnaut Daniel nella canzone *Ans que sim*, piú volte memorizzata: «S'ieu n'ai passatz pons ni planchas | per lieis, cujatz qu'ieu m'en duelha? | Non eu...» (vv. 29-31; cfr. CXLVIII 5 e 8). La sequenza allitterante rimette comunque in circuito il tema di «da po' son gito per selve et per poggi» (v. 15), con movimento ancora dantesco: «ch'io son fuggito per piani e per colli, | *per potere scampar* da cotal donna» (*Al poco giorno*, 21-22; De Robertis), in direzione contraria. Cfr. anche la variante interna «di vaga fera le vestigia sparse | cercai *per poggi* solitarii et hermi», CCCIV 3-4. *appressar*: avvicinare, farsi appresso a; cosí nella sestina CCXIV 8-9, «Era un tenero fior ... | ch'appressar nol poteva anima sciolta».

34. *ora*: il punto mediano tra passato (*allor*, *prima*, vv. 13 e 31) e futuro (*è ben tempo*, v. 39), incalzato dai tre elementi *vita breve*, *loco* e *tempo*. *la vita breve*: racchiusa in un primo emistichio settenario, come nell'*incipit* «Perché la vita è breve» (LXXI), con infinite varianti dentro e fuori il *Canzoniere* nonché tema connaturato alla forma-sestina, cfr. XXX 13, LXXX 27. *'l loco e 'l tempo*: giuntura danielina («Amors e jois e luecs e temps») e dantesca, *Amor, tu vedi ben*, 46-47: «ver' me, che chiamo di notte e di luce, | solo per lei servire, *e luogo e tempo*», per cui vedi nota a CLXXV 1.

35. *mostranmi ... di gire al cielo*: con i *loci paralleli* «et la via de salir al ciel mi mostra» (LXVIII 4, cfr. v. 38), «che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (LXXII 3). *altro sentier*: una via diversa da quella percorsa prima di arrivare correndo all'ombra del lauro (vv. 1-2). Il *sentier* rimanda anche a XIII 13: «ch'al ciel ti scorge per destro sentero», cfr. nota a CCCI 6.

36. *far frutto*: come conseguenza in natura delle foglie e dei fiori messi dall'albero a primavera; è un'interiorizzazione dell'antico tema lirico amoroso, come si rispecchia in Maestro Rinuccino: «Amore à nascimento e foglia e fiore | e frutto a guisa d'albore piantato»; cfr. CIV 1-3: «L'aspectata vertú che 'n voi fioriva | ... | produce or frutto, che quel fiore aguaglia...»); *Par.* VIII 55-57. *pur*: soltanto. *fior' et frondi*: altro tassello da sestina, «l'aura | dolce, la qual ben move frondi et fiori», CCXXXIX 16-17.

[Congedo]. 37-39. *Altr'amor ... altri rami*: il verbo reggente è *cerco* posto in chiusura in posizione marcata ad inizio di verso; le sei parole-rima del congedo non cambiano di segno mediante l'aggettivo *altr(o)*, ma ciascuna è rilanciata e scavata nella sua qualità dentro il disegno di questa infinita *inquisitio veritatis* che comincia circolarmente ai piedi d'un alloro, *lignum vitae*. Per Castelvetro: «*Altro amor* che quello di L., cioè quello di Dio», *altri rami* «per la croce» («Ma mi pare un determinar troppo», Scherillo), *altro lume* la «lux vera» di Cristo (*Io* I 9). *salir al ciel*: richiamo interno alla «via de salir al ciel» di LXVIII 4. *ché n'è ben tempo*: ancora un rintocco della canzone-sestina di Dante, *Amor, tu vedi ben*, 52: «entrale in core omai, ché ben n'è tempo»; cfr. nota a CCCLVIII 9.

Quand'io v'odo parlar sí dolcemente
com'Amor proprio a' suoi seguaci instilla,
l'acceso mio desir tutto sfavilla,
tal che 'nfiammar devria l'anime spente.

Trovo la bella donna allor presente
ovunque mi fu mai dolce o tranquilla
ne l'habito ch'al suon non d'altra squilla,
ma' di sospir', mi fa destar sovente.

Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa
indietro veggio; et cosí bella riede
nel cor, come colei che tien la chiave.

Ma 'l soverchio piacer, che s'atraversa
a la mia lingua, qual dentro ella siede,
di mostrarla in palese ardir non ave.

Al *voi* di questo sonetto è stato dato il volto d'una bella donna (Daniello, Castelvetro), oppure quello d'un amico (Leopardi): sí, ma d'un amico che sia un poeta d'amore. I primi due versi sono densi di avvertimenti, dal verbo *parlar*, tipico del dire in rima, all'avverbio *dolcemente*, non innocua allusione a un clima, a una poetica, nel campo pregnante dei «dolci detti» del parlar d'amore, con i quali Dante ritrae lo stilnovismo di Guido Guinizzelli (*Purg.* XXVI 112) e di Cino da Pistoia (sonetto epistolare a Cino *Io mi credea*, 14). Soprattutto il segmento *Amor ... instilla* sembra un'ingegnosa variante, di tipo chimico e non scrittorio, della metafora dantesca (oltre che mistica) di Amore che, secondo il suo stile (*proprio*, v. 2), *ditta dentro*. Un rimatore dunque, un 'melodico' da «dolci rime» come era Sennuccio, tardo manierista dello Stil Novo, un amico al quale deferire quel *parlar* d'amore che il poeta in questo testo nega a se stesso (ultima terzina). Il nome di Sennuccio, già insinuato da Chiòrboli e Zingarelli (ma anche da Bernardino Daniello, che stilnovisticamente chiama in causa la donna di Sennuccio), vien fuori dal sonetto che immediatamente segue nel *Canzoniere*, *Né cosí bello il sol* (CXLIV). Il contatto di per sé non basterebbe a imporre un altro dittico sennucciano come CXII-CXIII, posto dentro una sequenza piú vasta che visualizza il giorno e il luogo del primo incontro non senza una certa collaborazione attiva dell'amico lontano (cfr. introduzione a CVII e CVIII); ma il contiguo sonetto *Né cosí bello il sol* che nomina Sennuccio, «Sennuccio, i' 'l vidi...» (CXLIV 12), è ancora piú ricco di informazioni implicite, perché sembra rifatto in filigrana su un sonetto extravagante, indirizzato all'amico fiorentino, che comincia *Sí mi fan*

risentire a l'aura sparsi (Solerti, XXXI), in rapporto ritmico-timbrico marcato fin dall'*incipit* con *Né cosí bello il sol già mai levarsi*, e per di piú segnato dalle stesse rime nelle quartine imperfettamente assonanzate, *-arsi*, *-arco*, e nelle terzine, *-ea*, *-ura*, *-ere*, per quel tipo di memoria interna che caratterizza Dante con se stesso e poi Petrarca con se stesso e con Dante. Cosí pare che il sonetto abbandonato nel cassetto *Sí mi fan risentire a l'aura sparsi*, tutt'altro che inoperoso, sia esploso a doppio, e che la sua tensione strutturale sostanzialmente asemantica si sia scaricata nel sonetto CXLIV e la sua venatura tematica (che è quella della visualità istantanea della memoria) in questo sonetto *Quand'io v'odo parlar*, che rimette in circuito il caro tema delle chiome «a l'aura sparse», similmente fuggevoli ma raggiunte dalla memoria-sguardo della mirabile prima terzina, dove il presente in atto *veggio* petrarchescamente simula la pulsione dell'esperienza passata, scissa nelle due subordinate prolettiche: «Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa | indietro *veggio*...» Anche l'insolita immagine del destarsi al suono dei sospiri a chiusura delle quartine (dopo di che comincia la visione innescata dai dolci detti dell'amico), sta nei motivi e nel lessico familiare della corrispondenza con Sennuccio; lo stesso verso incipitario *Sí mi fan risentire a l'aura sparsi* dà un *mi fan risentire* molto prossimo a *mi fa destar* (v. 8), con *risentire* (il manzoniano «Lucia si risentí») che esclude la possibilità di dominare l'irruenza dell'immagine che dal passato torna identica a se stessa nel 'sogno' a occhi aperti. Nella stessa funzione di suscitatore d'immagini è Sennuccio nell'altro sonetto disperso *Sí come il padre del folle Fetonte* (Solerti, XXX), dove i pensieri che dormono in attesa dell'evento-Aurora (= Laura, cfr. CCXCI, CCXXXIX) possono essere risvegliati dal discorso amoroso dell'amico-poeta: «E se innanzi di me tu la vedesti, | io ti prego, Sennuccio, che mi desti» (nota a CVIII 12).

Se la terza 'forma' del *Canzoniere* si chiude con la sestina *A la dolce ombra* secondo la tesi di Wilkins (cfr. introduzione a CXLII), i due sonetti a Sennuccio sono i primi aggiunti con serialità minimale nella 'forma' Chigi (1359-62), con prelievo da carte piú antiche (Sennuccio muore nell'autunno del '49), che probabilmente non impongono una seconda zona cronologica della corrispondenza, spesso solitaria, di Petrarca con Sennuccio del Bene.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come il seguente.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 115-30; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 163-70.

1. *parlar*: dire in rima, sinonimo di *dire*, di *ragionare* e di *cantare*; Dante, «Cosí nel mio parlar voglio esser aspro...», per cui cfr. nota a LXXIII 20; allo stesso modo *io v'odo* rinvia a «Voi ch'ascoltate» del sonetto proemiale, indirizzato al pubblico dei lettori di poesia d'amore e ai poeti-amanti. Nella clausola in fin di verso un ricordo dantesco della prima canzone del *Convivio*: «di cui *parlava* me *sí dolcemente*» (*Voi che 'ntendendo*, 18), forse sommato a «Lo suo parlar sí dolcemente sona» (*Amor che ne la mente*, 5; *Conv.* III).

2. *come ... instilla*: con quella dolcezza che Amore infonde stilla a stilla, goccia a goccia, in chi lo segue. *proprio*: propriamente, secondo i suoi canoni, con valore avverbiale (ma per la maggior parte dei commentatori sarebbe pronome, Amore «medesimo»); lo stesso significato in chiusura del sonetto d'Ignoto a Dante, *Dante Alleghier, d'ogni senno pregiato*: «Delle sue condizioni io vi diviso | ch'ell'è una leggiadra-giovinetta | che porta *propiamente* [«letteralmente», Contini] Amor nel viso», con avverbio guinizzelliano sempre implicato con Amore: «e prende amore in gentilezza loco | cosí *propïamente* | come calore in clarità di foco» (*Al cor gentil*, 8-10; *Madonna, il fino amor*, 16). *suoi seguaci*: gli amanti in

genere, e in particolare i poeti d'amore, cfr. LVIII 4, XCIII 3. *instilla*: si veda la corrispondenza col sonetto attribuito a Petrarca da piú codici che comincia: «S'io potessi cantar dolce e soave, | come talora Amor dentro mi stilla, | in cor di marmo accenderei favilla...» (Solerti, CXLII; cfr. CCCXXII 6).

3. *acceso*: come un fuoco che si rianima a quelle parole e dolci rime. *sfavilla*: fa faville; in accezione metaforica il verbo è caratteristico di altri due sonetti epistolari, a Stramazzo da Perugia, «com'io sfavillo» (XXIV 10, in rima con *tranquillo*) e a Giacomo Colonna, «ov'Amor par che sfaville» (CCCXXII 3, sempre in rima con *tranquille* e *stille*).

4. *l'anime spente*: contrapposte a l'*acceso mio desir*, in sintonia col *foco ... spento* e le *spente ... faville* della ballata LV 1, 4-5 e 11; anime spente, non accese dal fuoco della parola poetica, che ora contagia e infiamma il poeta-amante; ma lo stesso eccesso di *dulcedo* sospende e spenge la parola, come enunciato circolarmente in chiusura nell'ultima terzina.

5. *Trovo la bella donna ... presente*: forse eco di Cino, «la bella donna t'apparrà presente» nel sonetto epistolare *Fa' de la mente*, con lo stesso tema dell'immaginare «intelligibilmente» (*Ciò ch'i' veggio di qua*, 7-8); lo stesso *trovare* mentale ad inizio di verso in CLVIII 3: «trovo chi bella donna ivi depinge». A *Trovo* della memoria istantanea corrisponde *veggio* nelle terzine, v. 10. *allor*: cioè «Quand'io v'odo parlar».

6. *ovunque*: il non-luogo dell'assenza-presenza, con richiamo ai *loci paralleli* «L'aura soave ... | per far dolce sereno ovunque spira» (CIX 9-11), «l'imagine *trovo* di quel giorno | che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo» (CXVI 13-14), «Ovunque gli occhi volgo | trovo un dolce sereno» (CXXV 66-67). *mai*: eventualmente, a volte. Con lo stesso balzo della memoria subitanea nel sonetto *La vita fugge*: «Tornami avanti, s'alcun *dolce mai* | ebbe 'l cor tristo», sempre accompagnato dal presente in atto *veggio ... veggio* (CCLXXII 9-12). *dolce*: l'atto *dolce* della donna scaturisce dal *dolcemente* dell'amico (v. 1) e dai suoi «dolci detti» del discorso amoroso. *tranquilla*: come *tranquille* sono a volte nella memoria le *faville*-occhi di madonna (nota a CIX 7, sempre in rima con *squille*).

7-8. *ne l'habito ... destar sovente*: in quell'atteggiamento [cfr. XXIII 75] che spesso mi sveglia al suono solo [*ma'*] dei miei sospiri e non al suono d'altra campana (*squilla*, cfr. CIX 6); insomma un sogno, non un sonno (cfr. nota a VIII 4), il contenuto del quale è registrato nella prima terzina. Per *ma'* Ferrari richiama il provenzalismo, poi siciliano, *mas que* (da MAGIS QUAM), il *mai che* dell'antico italiano (nota al sonetto di Dante da Maiano, *Ahi gentil donna*, 9), qui in soluzione ridotta. *suon ... di sospiri*: come nel sonetto proemiale, I 1-2 e in XXIII 13.

9. *Le chiome ... sparse*: autocitazione della situazione immutabile del primo giorno, «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (nota a XC 1), «torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'aura sparsi | i capei d'oro...» (CXXVII 82-84), «chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse» (CLIX 6), «et le chiome ... | le quali ella spargea sí dolcemente...» (CXCVI 7-9), «Aura che quelle chiome bionde et crespe | cercondi ... et spargi quel dolce oro...» (CCXXVII 1-3); l'emozione forte che si deposita in rima nei due casi citati (*-arsi*) qui con soluzione segreta si scarica nella consonanza interna di *sparse* (alla scadenza del primo emistichio settenario) con *conversa*, lemma per giunta sospeso da *enjambement* di rallentamento. Una specie di 'calco' della situazione è in *Tr. Cup.* III 136: «le chiome accolte in oro o sparse al vento», che rimane intatta nel citato sonetto a Sennuccio «Sí mi fan risentire a l'aura sparsi | i mille e dolci nodi infin a l'arco, | che dormendo e vegghiando ora non varco | che la mia fantasia possa acquetarsi». *conversa* | *in-*

dietro: «rivolta indietro, cioè verso di me» (Leopardi), «ver' me volgendo quelle luci sante», come è detto nel primo sonetto a Sennuccio del *Canzoniere*, per cui cfr. nota a CVIII 3; si veda il volgersi indietro 'in morte' di CCCXLVI 1-12. La 'conversione' è anche sillabica, nell'accostamento retrogrado di *(in)dietro* con *riede* ai due estremi del v. 10, che funzionalmente si somma all'inversione vocalica di *-arse* con *-ersa*.

10-11. *veggio*: un vedere, che storicizza l'attualità della visione, molto simile a quello del sonetto extravagante a Sennuccio, «Or *veggio lei* di novi atti adornarsi» (*Sí mi fan risentire*, 5). *riede* | *nel cor*: torna nel mio cuore; *enjambement* che, come il precedente ad inizio di terzina, *conversa* | *indietro*, accompagna lentamente il girarsi e il rientrare della persona nella sua dimensione mentale. Per il motivo antico della *domna-amor* che tiene le chiavi del cuore cfr. Arnaut de Maruelh, *Us jois d'amor*, 14: «Amors ... que ten de mi la claus» e note a XXIX 56, LXIII 11, LXXII 30, CLV 12.

12. *'l soverchio piacer*: il soverchiante piacere, la «soverchia dolcezza» (LXXIII 8) della visione descritta nella prima terzina; non diversamente nella visione del sonetto disperso a Sennuccio, per cui l'amante si sente «quasi smarrir per forza di piacere» (*Sí mi fan risentire*, 14). *s'atraversa*: si mette di traverso, quindi fa ostacolo alla lingua, come la mano e il velo allo sguardo dell'amante nella seconda *cantilena oculorum* (LXXII 56). È il tema stilnovistico «ogne lingua deven tremando muta» di *Tanto gentile* (*Vita Nuova* XXVI). Anche qui l'ostacolo, come prima la 'conversione', è rappresentato da un *enjambement* (piú rima ricca con *conversa*, v. 9).

13. *qual dentro ella siede*: elemento prolettico, ripreso pronominalmente mediante *-la* di *mostrarla*, v. 14; cioè: la lingua non ha l'ardire [cfr. CXL 8] di mostrare all'esterno, a parole [*in palese*, contrapposto a *dentro*], con quanta forza [*qual*] lei sta dentro di me; ma intanto l'immagine interiore, quel *dentro* di per sé ineffabile, è già stato 'mostrato' dal testo (quartine); Dante, *Tre donne*, 3: «ché dentro siede Amore»; *Per quella via*, 9; per *siede* cfr. nota CXXIX 5; C 5, CXXV 22, CLX 10, CCCXXIV 11 («nel mezzo del meo cor madonna siede»), ecc.

14. *ave*: antica forma etimologica, come in XXIX 58, LXXVII 4, CV 54.

CXLIV

Né cosí bello il sol già mai levarsi
quando 'l ciel fosse piú de nebbia scarco,
né dopo pioggia vidi 'l celeste arco
per l'aere in color' tanti varïarsi,

in quanti fiammeggiando trasformarsi,
nel dí ch'io presi l'amoroso incarco,
quel viso al quale, et son nel mio dir parco,
nulla cosa mortal pote aguagliarsi.

I' vidi Amor che ' begli occhi volgea
soave sí, ch'ogni altra vista oscura
da indi in qua m'incominciò apparere.

Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea,
tal che mia vita poi non fu secura,
et è sí vaga anchor del rivedere.

Col doppio paragone del sole e dell'arcobaleno è evocato in questo sonetto lo sguardo splendente della donna come apparve all'amante nel primo giorno, il «dí ch'io presi l'amoroso incarco» (v. 6); uno sguardo visto tanto mobile in intensità («fiammeggiando trasformarsi») che la penna del poeta ricalca l'eccezionale visione con una lunga frase segnata nelle quartine da prolessi, *enjambements*, zeugmi, cesure: tutto per ritardare l'apparizione di *quel viso* (v. 7), che si consegna solo un po' alla volta all'attenzione («quel viso al quale ... | nulla cosa mortal pote aguagliarsi»), fino a identificarsi nelle terzine con i *begli occhi* di Amore attraverso la mediazione del triplice e legatissimo verbo *vidi*, ripreso in posizione forte all'inizio dei due piedi della sirma: «vidi 'l celeste arco... I' vidi Amor... Sennuccio, i' 'l vidi» (vv. 3, 9 e 12), sicché l'oggetto della visione transita variando e crescendo per tutto il sonetto. La descrizione cosí sottile d'un movimento della memoria (un'apparizione naturale come il sole e come l'Iride che lentamente sprigiona il suo contenuto amoroso) è per di piú introdotta da una battuta insolita, affidata com'è alla congiunzione negativa *Né*, «Né cosí bello il sol ... | né dopo pioggia vidi...», che lascia pensare a un discorso poetico che debba rifarsi a qualcosa che non è stato detto prima, a un'enumerazione sospesa. Tale tratto sintattico, anomalo per quest'epoca (cfr. intanto l'introduzione a CXXXI), è messo però a fuoco dalla vicinanza col dialogo col cripto-Sennuccio intavolato nel sonetto che immediatamente precede (cfr. introduzione a CXLIII), dove il presente *veggio*, come qui il sempre 'storico' *vidi*, rende attuale l'esperienza passata parcellizzando il corpo della donna: là «Le chiome a l'aura sparse...» (CXLIII

9-10), qui occhi lucenti come il sole, senza soluzione di continuità tra *veggio* e *Né ... vidi*. Se questa può essere una microlegge sintattico-stilistica all'interno del *Canzoniere*, varrà la pena citare i *loci paralleli* con *Né* iniziale in funzione di raccordo, contraria al tipo senza legatura interna, come: «*Non* d'atra et tempestosa onda marina | ... | *Né*... » (CLI), e «*Mai non* fui in parte ... | *né*... | *né*...» (CCLXXX). Il primo luogo è nel movimento iniziale del sonetto «*Né mai* pietosa madre al caro figlio | *né* donna accesa al suo sposo dilecto» (CCLXXXV), dove il *Né* si riallaccia all'atteggiamento pietoso della *domina* del testo che precede, «Come donna in suo albergo altera vène» (CCLXXXIV 9), con transitività trà testi contigui dedicati all'intimità quasi domestica con l'Assente genialmente raggiunta nelle rime 'in morte'. Poi, allo stesso modo funziona il sonetto «*Né* per sereno ciel ir vaghe stelle, | *né* per tranquillo mar legni spalmati, | *né*...» (cfr. introduzione a CCCXII), dove l'elenco di cose piacevoli (e non per questo pari alla bellezza dell'amata) presuppone nient'altro che quell'antefatto speciale che è il *plazer* cavalcantiano *Biltà di donna*, dal quale Petrarca riprende il discorso quasi punto per punto (*legni spalmati, cavalieri armati, dir d'amore*, ecc.), mentalmente colloquiando con Guido.

Anche la struttura del sonetto sembra tesaurizzare il pensiero per Sennuccio. Fanno prova sia il verso incipitario *Né cosí bello il sol già mai levarsi*, che serba memoria ritmico-timbrica del sonetto disperso all'amico-poeta *Sí mi fan risentire a l'aura sparsi* (cfr. introduzione a CXLIII), sia le rime comuni (A e B imperfettamente assonanzate in *-arsi* e *-arco*; CDE in ordine *-ea*, *-ura*, *-ere*), nonché la rima *-arco*, che nei due testi diventa una parola in rima equivoca interna desultoria (qui v. 12), e che di per sé collabora a un quadro stilistico di referenze ambigue, caratteristico di tutti i testi sennucciani del *Canzoniere* (cfr. introduzione a CVIII).

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE del precedente.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 163-70.

1-3. *Né cosí bello ... celeste arco*: non vidi mai il sole ... e non vidi mai l'arco celeste..., con i trapassi di luce e di colore dell'aurora e dell'arcobaleno. Sono le due similitudini del testo introdotte da *Né* e rette dal verbo *vidi*, che ripreso all'inizio delle terzine, *I' vidi...*, *i' 'l vidi* (vv. 9 e 12), incarna il paragone con i passaggi di luminosità dello sguardo di madonna. Con lo stesso movimento le stesse sostanze nell'attacco della quinta stanza della canzone *In quella parte*: «Non vidi mai *dopo* nocturna pioggia | gir per *l'aere* [cfr. v. 4] sereno stelle erranti, | et *fiammeggiar* [v. 5] fra la rugiada e 'l gielo...» (nota a CXXVII 58). *de nebbia scarco*: sgombro di nebbia; si veda la meteorologia avversa della sestina LXVI: «L'aere gravato, et l'importuna nebbia». *dopo pioggia*: come nella similitudine citata di CXXVII 57. *'l celeste arco*: l'arcobaleno.

4. *per l'aere*: per l'aria carica di gocce d'acqua che rifrangono alla luce del sole; cfr. CXXVII 57. *in color' ... variarsi*: mostrare tanta varietà di colori; cosí Virgilio, *Aen.* IV 700-1 (morte di Didone): «Ergo Iris croceis per caelum roscida pennis | mille trahens varios adverso sole colores» (Daniello).

5. *in quanti ... trasformarsi*: in quanti colori vidi trasformarsi quel *viso* (v. 7) e risplendere purissimamente. Il primo verso della seconda quartina, sottintendendo *vidi* e *color'*, è strettamente fuso con la prima, della quale ripropone il tema del sole (*fiammeggiando*) e il tema dell'arcobaleno (*in quanti* [colori] *trasformarsi*). Affine metamorfosi del viso di madonna nel sonetto *Erano i capei d'oro*, che ha in comune la rima A (*-arsi*): «e 'l viso di pietosi color' farsi», XC 5.

6. *nel dí*: quel giorno evocato sulle soglie del Libro in III 1, infinitamente richiamato in tutto il *Canzoniere*, e qui anticipo del sonetto di anniversario che segue, CXLV. *l'amoroso incarco*: il carico, il fardello d'amore, come in XXXVI 4, CCXXVIII 13, CCLII 3 e XXXII 7. Rima ricca e derivativa con *scarco*, cfr. XXXVI 1 e 4.

7. *quel viso*: gli occhi-sole splendenti della donna del Libro, soggetto dell'infinitiva sapientemente ritardato in giuntura *enjambante*. *del mio dir parco*: scarso, misurato a parole, «cioè che dice meno di quel ch'egli è ... onde in questa parentesi tacitamente aumentò tanto la beltà del viso leggiadro che piú aggiungere non vi si può» (Gesualdo). È il tema dell'inadeguatezza delle parole della lode, simile a «il mio dir troppo humile» di CCXLVII 6.

8. *cosa mortal*: la stessa clausola in fin di verso, qui alla scadenza del primo emistichio settenario (e in piú con rima interna desultoria con *quale* del v. 7, alla clausola del quinario dell'endecasillabo *a minore*), nel sonetto *Erano i capei d'oro*, 9: «Non era l'andar suo cosa mortale», per cui nota a XC 9-11; Dante, *Donne ch'avete*, 43: «Cosa mortale | come esser pò sí adorna e sí pura?» (*Vita Nuova* XIX). *pote aguagliarsi*: può essere pari.

9-10. *I' vidi Amor*: probabile variazione sull'*incipit* di Cavalcanti «Io vidi li occhi dove Amor si mise», ulteriormente variato nell'attacco «*I' vidi* in terra angelici costumi» del vicino sonetto CLVI, in rapporto esplicito, volontario, forse anche cronologico. Il tema cavalcantiano dello spavento amoroso («Io vidi li occhi dove Amor si mise | quando mi fece di sé pauroso») è per altro ripreso ai vv. 12-13. Qui *Amor* è Amore fatto donna, come nel primo sonetto a Sennuccio, con segnali ricorrenti dello stesso 'lessico familiare': «Aventuroso piú d'altro terreno, | ov'*Amor vidi* già fermar le piante | ver' me *volgendo* quelle luci sante...», per cui cfr. nota a CVIII 2. *occhi volgea* | *soave sí*: un volgersi soavemente, con *enjambement* idealizzante e di rallentamento, paragonabile ancora al movimento della prima terzina di CXLIII. Variazioni sul tema: «chi gli occhi de costei già mai non vide | come *soavemente* ella gli gira» (CLIX 10-11), «che *dolcemente* i piedi et gli occhi move» (CXCII 7); LXXII 49-51. *vista*: oggetto visibile, sembianza; CCLX 4. *oscura*: piena d'ombra e di *nebbia* (v. 2); aggettivo che si oppone al campo semantico di *sol(e)* e di *fiammeggiando*, vv. 1 e 5.

11. *da indi in qua*: sintagma temporale che misura la distanza da quel primo *dí*, come in CXXVI 64-65: «Da indi in qua mi piace | questa herba sí, ch'altrove non ò pace». *apparere*: ad apparire, senza preposizione.

12. *i' 'l vidi*: io vidi l'Amore-donna che volgeva gli occhi verso di me, e vidi l'arco... La costanza della formula *I' vidi ... i' 'l vidi...* indica che il pronome *'l* contiene Amore-Laura (cfr. nota a CVIII 13) e insieme l'azione del volgere gli occhi dardeggianti, insomma l'*arco*, che non è qui quello del dio d'Amore (tutti i commentatori) ma l'arco di Venere cacciatrice di virgiliana memoria (introduzione a XC), come rivela il sonetto disperso a Sennuccio *Sí mi fan risentire*, 5-11: «Or veggio lei di novi atti adornarsi | cinger l'arco e 'l turcasso e farsi al varco | e sagittarmi. Or vo d'amor sí carco, | che 'l dolce peso non porria stimarsi. | Poi mi ricordo di Venus iddea, | qual Virgilio descrisse 'n sua figura, | e parmi Laura in quell'atto vedere...» (Solerti, XXXI). Con la solita pluralità di percorsi l'arco può essere altrove quello di Amore, come nel vicino sonetto CLVII 11, «onde Amor l'arco non tendeva in fallo», o Cupido, *Epyst.* I 8, 23: «vidi ego letiferos tendentem molliter arcus» (Carducci), ecc.

13. *non fu secura*: tema annunciato nel sonetto *Se bianche non son prima*, «securo non sarò, bench'io m'arrischi | talor ov'Amor l'arco tira et empie», LXXXIII 3-4 (per il vocalismo di *secura* vedi anche nota a III 7). Rima ricca con *oscura*.

14. *et*: per alcuni la congiunzione è avversativa, 'eppure, nondimeno' (Gesualdo, Leopardi, Chiòrboli, Santagata), ma probabilmente va riferita soltanto a *'l vidi*, come sembra dimostrare il richiamo posto da *vidi* con *rivedere*, che nonostante l'assolutezza dell'infinito sostantivato presuppone lo stesso oggetto (*'l*). *et è sí vaga anchor*: ancora cosí desiderosa di rivedere quello sguardo dardeggiante. Probabile eco dell'attacco del sonetto di Cino da Pistoia «Io son sí vago de la bella luce | degli occhi...», presente anche nel sonetto extravagante a Sennuccio *Sí come il padre del folle Fetonte*, 9: «Cosí son vago de la bella Aurora...» (Solerti, XXX), ripetuto nel sonetto attribuito a Petrarca «Io son sí vago della bella Aurora» (Solerti, LXXVII); un'aurora qui celata nel verso iniziale.

Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
o dove vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba;

ponmi in humil fortuna, od in superba,
al dolce aere sereno, al fosco et greve;
ponmi a la notte, al dí lungo ed al breve,
a la matura etate od a l'acerba;

ponmi in cielo, od in terra, od in abisso,
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirto, od a' suoi membri affisso;

ponmi con fama oscura, o con ilustre:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
continüando il mio sospir trilustre.

Sonetto del quindicesimo anniversario, riferibile alla data mentale del 6 aprile 1342. Il «sospir trilustre» dell'ultimo verso prende corpo verbale in una sola frase scandita da anafora, introduttiva a un cumulo di esemplificazioni corrispondenti alla situazione dell'amante: «Ponmi ove 'l sole ... | ponmi ov'è 'l carro ... | ponmi ... | ponmi ... | sarò qual fui, vivrò com'io son visso»; una specificazione di fedeltà attraverso il variare del tempo, dei climi e delle cose, dove la fitta sovrapposizione di materiale bifido e antitetico (*fiori ... erba, ghiaccio ... neve, rende ... serba, humil ... superba, sereno ... fosco, notte ... dí, lungo ... breve*, ecc.) si scioglie soltanto nell'ultimo verso, l'unico che non contenga una lacerazione dicotomica ma un solo liquido effato, introdotto da un pentasillabo tutto tonale: «continüando il mio sospir trilustre». Il testo è rivolto a un interlocutore occulto, a un complice lettore. Se Orazio, rivolgendosi all'amico Aristio (ode XXII del primo libro), fornisce il tema e il movimento della sfida, «Pone me ... ubi ... | pone sub curru ... | solis...», qui sottoposto a raffinata *amplificatio*, anche il 'tu' implicito del sonetto non sarà un «istituto» ma persona determinata. Daniello, poi Zingarelli (con Chiòrboli i soli meritevoli di avvertire l'incognita) pensano ancora a Sennuccio, animatore dei due sonetti che precedono nel *Canzoniere* (cfr. introduzione a CXLIII e CXLIV); ma proprio l'immaginazione di tale sfida presuppone un tiro piú alto verso quel confidente speciale che è Amore stesso, col quale il poeta-amante è in perpetuo colloquio (XXXV 14) a ragionare di quel male che è amore (CXXVII 5). Verbalmente probativo è lo stesso verbo *porre* della prolungata anafora, se avvicinato a tutte le situazioni parados-

sali sottostanti a questa insegna nel sonetto CXXXIII: «Amor m'à *posto* come segno a strale, | come al sol neve, come cera al foco...»; fra *Amor m'à posto* e *Ponmi ove...* continua il discorso con Amore che ha per oggetto la fedeltà dell'amante.

Anche se il personaggio Amore al quale si dice 'tu' sottrae il testo a qualsiasi cronologia, il «pensier trilustre» è piú che sufficiente a violare l'ordine cronologico «attuale» o «reale» del *Canzoniere* (Wilkins), stante che il sonetto CXXII già celebra il diciassettesimo anniversario: «Dicesette anni à già rivolto il cielo...» Questo vuol dire che con i sonetti aggiunti nella 'forma' Chigi a partire da *Quand'io v'odo parlar* (introduzione a CXLIII) Petrarca ammette di fare un passo indietro nell'affabulazione del Libro e di ricominciare da quel «quintodecimo anno» dei sospiri (CVII 7) che apre un'ampia sequenza sennucciana, della quale è dato qui un equivalente strutturale in ordine rovesciato: tanto poco biografica è la sua 'autobiografia'. Allo stato documentario la facciata 5*r* del Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, informa della trascrizione in pulito di questo sonetto in anni piú tardi: «habet dominus Bernardus hos duos .9. aprilis 1359»; cosí leggono Nino Quarta (*Studi sul testo*, p. 65; *Sull'ordinamento del Canzoniere*, p. 14) e Wilkins (*The Making*, p. 158), sostenuti anche dalla data *1359* di c. 5*v*; Ubaldini e Appel registrano un problematico *136**; *1360* trascrive il postillatore del Casanatense, c. 62*v* (cfr. introduzione a CLIX). Di fatto il sonetto è in questa facciata associato sincronicamente ai due che tengono dietro nel *Canzoniere* (CXLVI e CXLVII) nonché al sonetto *Voglia mi sprona*, «damnatum per multos annos» e salvato ancora piú tardi nel 1369 (introduzione a CCXI). Tuttavia all'origine, o almeno nello specchio temporale del 1359, la facciata 5*r* delle minute documenta un'associazione organica (e infatti in parte mantenuta) di componimenti omogenei: basterà pensare che *Voglia mi sprona* celebra l'archetipo di ogni anniversario sillabando tutta la data dell'innamoramento: «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile...», e che lo stesso verbo *sprona* incipitario si collega, ora da lontano ma nativamente a contatto, con gli *sproni ardenti* del sonetto che precede negli scartafacci in penultima posizione (CXLVII 1). La vita trapassa a sí gran salti anche nell'organizzazione della scrittura, imponendo al lettore di tenere il filo di questo *récit* non cronologico ma solo sparsamente pausato da testi di anniversario come istituti del sentimento del tempo.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, terzine di schema alterno CDC DCD, come CXLI.

BIBLIOGRAFIA: Maggini, *Un'ode di Orazio*, pp. 7-12; Rico, *Sospir trilustre*, pp. 31-48.

1. *Ponmi ove...*: pónimi, mettimi dove... Forte ricordo dell'ode oraziana *Integer vitae*, I XXII 17-24 (Vellutello): «*Pone me* pigris *ubi* nulla campis | arbor aestiva recreatur aura, | quod latus mundi nebulae malusque | Iuppiter urget; | *pone* sub *curru* nimium propinqui | *solis* in terra domibus negata: | dulce ridentem Lalagen amabo, | dulce loquentem», dove il futuro di fedeltà di Orazio (*amabo*) corrisponde al futuro petrarchesco (*sarò*, *vivrò*, v. 13), dilazionato in fondo al testo a conclusione della moltiplicazione anaforica di *Ponmi*. Il passo di quest'ode dà un modello importante di citazione divaricata: la doppia *iunctura* «dulce ridentem ... | dulce loquentem» sigla la fine del vicino sonetto CLIX, «et come dolce parla, et dolce ride»; l'*aestiva ... aura* del poeta latino trova eco nell'*aura estiva* di CCLXXIX 2; anche i vv. 5-8 dell'ode XXII del primo libro, «sive per Syrtis iter aestuosas | sive facturus per *inhospitalem* | Caucasum vel quae loca fa-

bulosus | lambit Hydaspes», sono traccia sottile al cammino dell'amante sicuro tra i pericoli in CLXXVI, «Per mezz'i boschi *inhospiti* et selvaggi | ... | vo securo io...» Castelvetro aggiunge anche il finale dell'Ecloga X di Virgilio, in una sorta di sovrapposizione mnemonica sul tema della costanza amorosa contro gli avvicendamenti di casi e di clima: «Non illum [Amore] nostri possunt mutare labores, | *nec* si frigoribus mediis Hebrumque bibamus, | Sithoniasque nives hiemis subeamus aquosae, | *nec* si, cum moriens alta liber aret in ulmo, | Aethiopum versemus ovis sub sidere Cancri. | Omnia *vincit* Amor: et nos cedamus Amori» (vv. 64-69). Cfr. *Var.* VII = *Disp.* 19: «Tu vero tibi persuades me sive sub Austro, sive sub Arcto agam, tamdiu vobiscum animo futurum, quamdiu mecum fuero»; *Fam.* VI 3, 64. *ove 'l sole occide ... erba*: nella zona torrida, inabitabile per il caldo. Per le zone terrestri dei primi tre versi cfr. Virgilio, *Georg.* I 233-39; Ovidio, *Met.* I 45-51 (Castelvetro). *i fiori et l'erba*: clausola in fin di verso d'intonazione 'petrosa', per cui cfr. nota a CXXI 5, CXXV 61, CCCXXIII 61.

2. *o dove ... neve*: nella zona glaciale, ai poli, dove il ghiaccio e la neve vincono il calore del sole (*lui*). *vince*: verbo singolare con doppio soggetto, *ghiaccio ... neve*; cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, ecc. *neve*: si oppone a *sole*, come nella situazione interna dell'amante, cfr. XXX 10, 17, 21, 30, 31, 37, ecc.

3. *ov'è ... leve*: nelle zone temperate, dove è «mixta cum frigore flamma» (*Met.* I 51). *'l carro suo*: il *currus Solis* oraziano, il cui ardore è temperato e lieve a sopportare.

4. *et ov'è ... serba*: «o in oriente donde il sole ci è come renduto la mattina, o in occidente, dove esso, durante la notte, ci è come serbato» (Leopardi). I verbi *rendere* e *serbare* (oggetto *'l*, cioè il carro del Sole, il giorno) circolano in altra immagine oraziana del *Carmen saeculare*, 9-11: «Alme Sol, curru nitido *diem* qui | *promis et celas* aliusque et idem | nasceris...» (Carducci). Nei primi tre versi la terra è scorsa da Sud a Nord, nel quarto da levante a ponente, le «quattro | parti del mondo» (CXLVI 12-13, cfr. introduzione a CXXXV), l'altrove che diffonde il pensiero amoroso. Nel Codice degli abbozzi la variante *E dove è*, con puntino espuntorio sotto *e* di *doue* (c. 5*r*).

5. *in humil ... superba*: in condizione bassa o alta. Daniello avverte finemente la somma con altro luogo di Orazio, *Serm.* II 1 57-60, a Trebazio: «seu me tranquilla senectus | expectat seu mors atris circumvolat alis, | *dives*, *inops*, Romae, seu fors ita iusserit, exul, | quisquis erit vitae *scribam* color».

6. *al dolce aere ... greve*: «si può intendere quanto ai paesi diversi» ma non «quanto alle stagioni contrarie» (Gesualdo), delle quali al v. 7. L'*aere* dolce e sereno è quello del paese dell'amata (CVIII 4, CIX 11, CXXV 67, CXXVI 10, ecc.) o quello nativo («natio dolce aere tosco», CXCIV 6), contro l'*aere* oscuro e opprimente (*fosco et greve*) della pulsione negativa. L'opposizione probabilmente riflette ancora il contrasto oraziano «Romae ... exul» intesa come diametralità dell'anima, cfr. nota al v. 5. Come altrove *fosco*, aggettivo che appartiene alla sfera dell'Io (CLI 3, nota a CXCIV 7), si oppone a *sereno*: «che 'l nostro stato è inquïeto et fosco, | sí com'è 'l suo pacifico et sereno» (CLIII 10-11), «la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco» (CCXXVI 7).

7. *al dí lungo ... breve*: lungo d'estate e breve d'inverno, per cui cfr. XXVIII 49 e C 4-5. Gli attributi del *dí* vanno anche alla *notte*, con indicazione rovesciata, e zeugma sintattico.

8. *matura ... acerba*: gli anni dell'età matura o della gioventú; cfr. CCCXVII 3 e CXXVII 21, «in quella etate acerba».

9. *in abisso*: è l'inverso speculare del cielo, come la corrispondente parola greca che significa 'senza fondo'. Tra il 'senza fondo' superiore (*in cielo*) e il 'senza

fondo' inferiore (*in abisso*) sta la terra, a delimitare centralmente le due dimensioni in opposizione. È da escludere che l'*abisso* sia l'inferno, secondo alcuni commentatori, o anche il mare, che è comunque una dimensione fisica. Questo verso centrale, che è il solo a struttura ternaria, esclude già di per sé che l'interlocutore sia un personaggio altro da Amore.

10. *poggio*: bisillabo da sestina (CXLII) in clausola interna al quinario dell'endecasillabo *a minore*, quasi variante fonica all'anafora di *Ponmi*. *valle ima... palustre*: profonda e sommersa; una valle dalla profondità sommersa, non valutabile ad occhio, contro la visibilità dell'*alto poggio*.

11. *libero spirto ... affisso*: spirito sciolto dal corpo (*suoi membri*) o ancora attaccato alle membra; cosí Dante, *Purg.* XIV 10-11: «O anima che fitta | nel corpo ancora inver' lo ciel ten vai...»; cfr. XXXVII 120.

12. *con fama oscura*: corrisponde alla «fama occulta et bruna» della canzone CXXXV 85, anche questa pilotata da Amore («Amor, ch'anchor mi guidi | pur a l'ombra di fama occulta et bruna»); *Tr. Cup.* IV 146. *ilustre*: *illustre* è la forma delle minute, poi con incremento della rima *en écho* perfetta con *trilustre*.

13. *visso*: vissuto (participio passato analogico sul perfetto, come ad esempio spesso in Jacopone, ecc.).

14. *sospir trilustre*: sospiri e scansione del tempo nel 'genere' anniversario, come in LXXIX 2, col «quartodecimo anno ch'io sospiro»; *Buc. carm.* III 52-53: «Pretereo quecunque tribus mea pectora lustris | ingenti siluere fide, gemitusque latentes, | et vigiles noctes...» Francisco Rico giustamente considera poco «matematici» i tre lustri del testo, e quindi piú sfumata l'infrazione degli anniversari predicata da Wilkins; cita la guerra *trilustris* di Annibale nell'*Africa* VIII 142-145, che secondo le fonti liviane usate da Petrarca fu assai piú che trilustre.

O d'ardente vertute ornata et calda
alma gentil chui tante carte vergo;
o sol già d'onestate intero albergo,
torre in alto valor fondata et salda;

o fiamma, o rose sparse in dolce falda
di viva neve, in ch'io mi specchio et tergo;
o piacer onde l'ali al bel viso ergo,
che luce sovra quanti il sol ne scalda:

del vostro nome, se mie rime intese
fossin sí lunge, avrei pien Tyle et Battro,
la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe.

Poi che portar nol posso in tutte et quattro
parti del mondo, udrallo il bel paese
ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe.

La lode di madonna, anima e corpo, spartita nelle due quartine sotto forma di vocativi (come soltanto in CCLIII), trova corrispondenza nelle terzine di questo sonetto in un'accumulazione di luoghi almeno virtualmente deputati a riceverla attraverso le parole del poeta che scrive, *carte* e *rime* (vv. 2 e 9). Cosí i due movimenti della fronte e della sirma si fondono nella somma di attributi dell'anima (*vertute*, *onestate*, *valor*), di emblemi della persona fisica (*fiamma*, *rose*, *neve*), di nomi di isole, monti e fiumi («Tyle et Bratto, | la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe | ... Appennin ... et l'Alpe»), con la densità nominale che caratterizza il sonetto *Voglia mi sprona*, primitivamente consecutivo negli scartafacci, «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile...» (CCXI, introduzione a CXLV) e con intenso preludio al sublime cumulo del sonetto dei fiumi vicino nel *Canzoniere*: «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro...» (CXLVIII). L'andamento delle quartine, dove transitivamente la bellezza dell'anima influenza la bellezza del corpo mediante sottili slittamenti verbali (come quello dei lemmi iniziali *ardente* e *calda*, che si riflettono nella seconda quartina in *fiamma* e *scalda* dei vv. 5 e 8 per una specie di espansione termica, formalizzata dalla rima derivativa di *calda* con *scalda*), sembra avere un modello nelle *Litanie* della Madonna. Se si pensa alla sequenza degli appellativi-vocativi *albergo*, *torre* e *rose*, si penserà anche alla successione inversa di «*Rosa* Mystica, *Turris* Davidica, *Turris* Eburnea, *Domus* Aurea...» delle *Litanie* mariane, da dove in piú il messaggio cromatico di *Eburnea* slitta in *neve* (v. 6), e quello di *Aurea* forse in *fiamma*, non senza l'ausilio di «o sol...», sia pure illusorio perché *sol* del terzo verso è aggettivo. In questa

trama di «gloriose appellagioni» (Castelvetro) s'intreccia per altro un motivo 'petroso' di meteorologia avversa genialmente rivolto al positivo, laddove le rose del viso sono dette «sparse in dolce falda | di viva neve» (vv. 5-6), con lo stesso movimento ed *enjambement* che ha la nebbia dantesca che «cade in bianca falda | di fredda neve» nella canzone *Io son venuto* (sempre in rima con *scalda* e *salda*, vv. 20-21). Le stesse rime rare del testo, prevalentemente forti, biconsonantiche, come *tergo*, *ergo*, *Battro*, riportano a un quadro di stile 'aspro', anche se il sonetto dimostra di per sé come Petrarca non distingua tra tonalità dolci e aspre, ma tutto fonda in tonalità sotterranee e armonicamente complesse.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1-2. *O d'ardente vertute ... | alma gentil...*: con lo stesso vocativo, andamento, *enjambement* e scelte verbali l'attacco della canzone XXVIII, «O aspectata in ciel beata et bella | anima che...» L'ardente virtú trova riscontro nella virgiliana «ardens ... virtus», *Aen.* VI 130 (Vellutello), con doppia *variatio* in CCLXXXIII 3: «spirto piú acceso di vertuti ardenti», e in CCCXXXVII 6: «ogni bellezza, ogni vertute ardente». Il lemma *ardenti* è implicato con gli *sproni ardenti* del sonetto che segue (CXLVII 1), già consecutivo negli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 5*r*; cfr. introduzione a CXLV. *ornata et calda*: «*calda* riguarda *ardente*, *ornata* riguarda *vertute*» (Castelvetro). *alma gentil*: anima nobile, eletta; cfr. LIII 1, VII 13. *chui*: per la quale, «in grazia della quale» (Daniello). *tante carte vergo*: come nella seconda *cantilena oculorum*, «ond'io piú carta vergo», sempre sul tema della lode senza fine, per cui cfr. nota a LXXII 78.

3. *o sol ... albergo*: «L'ordine è tale: o intero albergo d'onestate già solo, cioè al presente [*già*] solo, che niuno altro albergo si truova dove alberghi onestà che sia intiero, se non l'anima vostra. Questa è loda attribuita alla Vergine» (Castelvetro). *intero*: «non manchevole in nulla parte» (Daniello), cfr. nota a XIV 9, CCXXXVIII 7, CCCLXVI 27. Nelle minute (c. 5*r*) la variante *integro* (*albergo*), pressoché sinonimica ma meno misteriosa dell'*intero* instaurato nell'interlinea, con uguale messaggio di non-conflitto e di pace, secondo il tema di san Paolo, 1 *Thes* V 23: «Ipse autem Deus pacis sanctificet vos per omnia, ut integer spiritus vester et anima et corpus sine querela in adventu Domini nostri Iesu Christi servetur».

4. *torre ... salda*: immagine che rimanda a «torre d'alto intellecto» della canzone *Sí è debile il filo*, sempre su rintocco delle *Litanie* della Vergine («Sedes sapientiae», cfr. nota a XXXVII 102-3); qui il tema della solidità (*salda*) fa intravedere un calco amplificato del salmistico *turris fortitudinis* (*Ps* LX 4); «*salda* riguarda *torre*, *fondata* riguarda *alto*, cioè profonda» (sempre il sottile Castelvetro).

5. *o fiamma*: è un anticipo luministico e termico del cromatismo di *rose*, che discende da «*ardente* vertute» del v. 1, con equivalenza tra la bellezza dell'anima e la bellezza del corpo (ma i commentatori moderni intendono tutti degli occhi, sulle orme del Gesualdo; non cosí Vellutello, Daniello, Castelvetro, quest'ultimo con rinvio a «le guancie ch'adorna un dolce foco», CXXVII 79). *rose ... falda*: la stessa immagine delle rose sul candore nivale della pelle nel sonetto CXXXI 9, «et le rose vermiglie infra la neve».

6. *viva neve*: altro ingrediente termico proveniente dalla prima quartina (bellezza dell'anima), se *viva* risponde a *calda* del v. 1, giusta il passo parallelo «et calda neve il volto» (CLVII 9). *mi specchio*: perché la donna è *speculum perfectionis* anche nel corpo (donde il parallelismo verbale delle quartine), cfr. XXIX 26-27, CCCXII 11. *tergo*: purifico (forse nella *fiamma*, un po' come nel finale di *Purg.* XXVI: «Poi s'ascose nel foco che li affina»).

7. *o piacer...*: il *gaudium* raggiungibile sollevandosi verso l'alto, equivalente al *joi* di Bernart de Ventadorn immedesimato nella sua *lauzeta*, «Can vei la lauzeta mover | de joi sas alas contral rai...»; forse ancora un riflesso di Maria come «Causa nostrae laetitiae» delle *Litanie*, quasi correttivo alla *fiamma* del v. 5. È certo lo stesso *Piacer* che tira nel sonetto CCXI 2, «Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge, | Piacer mi tira, Usanza mi trasporta...», all'origine trascritto nella stessa facciata 5*r* degli scartafacci, cfr. introduzione a CXLV. *onde l'ali ... ergo*: per il quale muovo in alto le ali del desiderio e dei pensieri verso quello sguardo splendente (*viso*). Con variazione interna: «ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo» (CCCXLVI 13, sempre in rima con *albergo* e *a tergo*); cfr. *Tr. Fame* II 53: «e mentre gli occhi alto ergo»; XXXVII 30 e nota a CXXXIX 1. Forse ancora un'eco delle *Litanie* dei Santi: «ut mentes nostras ad coelestia desideria *erigas*». Che *viso* stia per occhi (nota a CXI 1, CXLIV 7) è confermato dal verbo *che luce* del v. 8.

8. *che luce ... scalda*: che splende piú [*sovra*, cfr. IV 10] di quanti (occhi) ricevano luce dal sole, insomma occhi (*viso*) che piú riflettono la luce del sole. Nella canzone *Amor che ne la mente* (*Conv.* III) Dante pone il segmento *che luce*, detto del sole, ad inizio di verso («che luce ne la parte ove dimora | la donna...», v. 21, per cui cfr. XVIII 1-2) e il paragone desunto con gli occhi della donna nel terzultimo verso della stessa strofe: «ché 'n sue bellezze son cose vedute | che li occhi di color dov'ella luce | ne mandan messi al cor pien di desiri...», sempre in una mescolanza di bellezza fisica e di «anima pura» (v. 30); cfr. nota a CCLXXXIII 12; *Tr. Cup.* IV 102.

9. *del vostro nome*: della rinomanza delle bellezze dell'anima (prima quartina) e del corpo (seconda quartina), e quindi *vertute, onestate, valor, fiamma, rose, neve, piacer*. Il tema di portare «in tutte et quattro | parti del mondo» il *nome* che compendia l'essere dell'amata può suggerire un'interpretazione spaziale, invece che temporale, dell'inno di David: «Sic psalmum dicam nomini tuo in saeculum saeculi, ut reddam vota mea de die in diem» (*Ps* LX 9). *intese*: cioè ascoltate (cfr. v. 13), come nel sonetto proemiale «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono | di quei sospiri...», da chi «intenda amore» insieme alla lingua del sí. Segue altro *enjambement*, come in 1-2, 5-6, 12-13.

10. *sí lunge*: in paesi cosí lontani. *pien*: riempito (singolare neutro prima di molti oggetti). *Tyle*: l'ultima Tule degli antichi (Virgilio, *Georg.* I 30), la piú settentrionale delle isole Britanniche (Strabone); cfr. Pomponio Mela, *Chor.* III 57; Solino, *Collect.* XXII 9; Isidoro, *Etym.* XIV VI 4, *auctores* tutti citati in *Fam.* III 1, «de Thile insula famosissima sed incerta». *Battro*: fiume della Scizia, per cui Isidoro, *Etym.* IX II 43, XIII XXI 14, XIV III 30, ecc. È uno dei fiumi evocati da Virgilio in quella lista delle *Georgiche* (II 136-38) che probabilmente dà il movimento iniziale al vicino sonetto dei fiumi, CXLVIII.

11. *la Tana*: il Tanai o Don, evocato nel sonetto dei fiumi, CXLVIII 3, che gli antichi geografi ponevano tra l'Europa e l'Asia; cfr. Pomponio Mela, *Chor.* I 8, dove è citato insieme al Nilo (come in Plinio, *Nat. hist.* III 3), che segnava il confine tra Asia e Africa. È il «Tanaï là sotto 'l freddo cielo» di *Inf.* XXXII 27. *Nilo*: citato anch'esso nel sonetto dei fiumi, CXLVIII 2. *Athlante*: la montagna che «fa ... ombra» al Marocco, come il gigante Atlante con le sue spalle, secondo il mito del sonetto *Poco era*, cfr. nota a LI 14; CXCVII 5-6. *Olimpo*: il monte degli dèi in Macedonia. *Calpe*: la rupe africana di contro ad Abila in Ispagna, le cosidette Colonne d'Ercole dello stretto di Gibilterra; cfr. XXVIII 38; Pomponio Mela, *Chor.* I V 27, II VI 95.

12-13. *portar nol posso*: non lo posso diffondere, con riferimento a *nome* (v.

9), come in *udrallo* del v. 13. Castelvetro rinvia opportunamente agli *Atti degli Apostoli*: «Vade, quoniam vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram Gentibus...» (IX 15). *tutte et quattro* | *parti del mondo*: corrispondenti ai quattro punti cardinali, qui evocati mediante isole, fiumi e monti. *il bel paese*: l'Italia, che ascolterà il suono di quel *nome* (*udrallo*, a risposta di *se ... intese* | *fossin*, vv. 9-10), con memoria del «bel paese là dove 'l sí suona» dantesco (*Inf.* XXXIII 80); cfr. LXI 3.

14. *parte*: divide a metà. Intenso gioco fonico alla clausola del primo emistichio quinario con *parti* del v. 13 (pseudo-rima interna equivoca) e con *Alpe* (assonanza), prolungato nel sonetto che segue mediante *per far in parte*, CXLVII 4. *'l mar circonda*: come il mare dantesco che «intorno bagna», *Inf.* XXVI 105. Verbo al singolare con doppio soggetto, per cui cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, CXLV 2 ecc.

Quando 'l voler che con duo sproni ardenti,
et con un duro fren, mi mena et regge
trapassa ad or ad or l'usata legge
per far in parte i miei spirti contenti,

trova chi le paure et gli ardimenti
del cor profondo ne la fronte legge,
et vede Amor che sue imprese corregge
folgorar ne' turbati occhi pungenti.

Onde, come collui che 'l colpo teme
di Giove irato, si ritragge indietro:
ché gran temenza gran desire affrena.

Ma freddo foco et paventosa speme
de l'alma che traluce come un vetro
talor sua dolce vista rasserena.

Il contenuto del sonetto è quello stesso di *Amor, che nel penser* (CXL), uno degli ultimi della 'forma' Correggio: è riproposto infatti il conflitto tra speranza e paura tipico dell'amante e del protagonista del *Canzoniere*, che «or teme, or s'assecura» (CXXIX 8), fluttuando tra l'aspettazione della possibile beatitudine e il pensiero del male incombente. Ma qui l'opposizione è immersa in un gioco piú sottile di insistenti variazioni. La tensione scoperta tra *temenza* e *desire*, due moti opposti di forza pari designati dal medesimo aggettivo centrale nel verso, «gran temenza», «gran desire» (v. 11), è preceduta dalla coppia antitetica *paure* e *ardimenti* (v. 5), con gli *ardimenti*, sfumati da un plurale di indeterminatezza, che includono il messaggio d'una *Spes* travalicante i limiti comportamentali, una speranza delirante del profondo. Queste due perturbazioni opposte definite sono per di piú introdotte da un doppione metaforico iniziale, portatore dell'equazione: *sproni* (v. 1) sta a *Spes* (o ciceronianamente *Libido* o *Cupiditas*, *Tusc.* III XI 24, IV VII 14, ecc.) come *fren* (v. 2) sta a *Timor*, con l'ulteriore arguta complicazione del fatto che gli *sproni* sono due; da qui l'impiccio dei commentatori, che con Gesualdo spiegano i *duo sproni ardenti* come «il desio amoroso e l'ardita speranza», laddove *desio* e *speme* sono in Petrarca varianti della stessa pulsione (basta guardare la coppia *gran desio* e *accesa spene* dell'affine sonetto CXL contro il trinomio *ragion*, *vergogna*, *reverenza* riassunto da *temere* del v. 12), e laddove il numero di due e di uno non serve ad altro che alla similitudine del cavaliere, come suggerisce l'inascoltato Castelvetro. In chiusura i due *opposita* si sommano in due *oxymora*, *freddo foco* e *paventosa speme*, dove il *fluctus* negativo di

Timor è eseguito dai due aggettivi, *freddo ... paventosa*, e quello positivo di *Spes* dai due sostantivi, *foco ... speme*, non diversamente da come nel *De vita solitaria* il timore è detto paradossalmente *securus* e la speranza *trepida*, con soluzione ossimorica estesa a tutto il tessuto circostante: «Et sepe interea (mirum dictu) securi timoris ac trepide spei plenus memorque preteriti ac futuri providens, leto dolore et felicibus lacrimis abundat» (I 2, p. 278). Ma piú acutamente che nella prosa qui l'intrico mentale si ripercuote nella disimmetria della distribuzione grammaticale delle assiologie, dove il negativo si riversa solo negli aggettivi e il positivo solo nei sostantivi (un predominio non detto della speranza?). L'ossimoro lessicale del v. 12 sta per altro dentro l'ossimoro generale dell'intera struttura discorsiva, dove l'esplicitazione 'fisiologica' dell'anima è indicata da due messaggi simmetrici di evidenza e di trasparenza, «ne la fronte legge» e «traluce come un vetro» (vv. 6 e 13), che si oppongono ai grovigli oscuri della situazione 'psichica' contraddittoria: col risultato che quando il pathos è allo stato puro e sull'orlo dell'eccesso («le paure et gli ardimenti») scatena il metaforico *folgorare* e *pungere* della donna (seconda quartina), mentre la somma di contrari e l'indistricabile mescolanza («freddo foco et paventosa speme») provocano una pacificazione rasserenante (ultima terzina).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE (come CXLIII e CXLIV), tutte sulla stessa vocale tonica *-é-*.

1. *'l voler*: visto come un cavaliere con sproni e freno; la stessa metafora della passione è nel sonetto *Sí traviato è 'l folle mi' desio* (VI), sia pure in rapporto rovesciato tra cavallo e cavaliere; «Adunque fingendo qui il volere essere cavaliere, l'arma da cavaliere: gli pone due sproni ardenti e gli dà un duro freno; gli sproni mandano dove gli piace, e il freno il tira d'altra via, e il numero di due e d'uno non serve se non alla similitudine del cavaliere» (Castelvetro). *sproni ardenti*: i caldi incitamenti che stanno sotto il segno positivo della speranza o *Spes*, che si oppone al moto negativo di *Timor*, il *fren(o)* del v. 2, secondo la partizione dei quattro *motus animi* che si rispecchia in XXXII 11; cfr. introduzione a LVII. L'opposizione tra *Spes* e *Timor* è replicata in tutto il sonetto mediante ripetute equivalenze, *paure ... ardimenti* (v. 5), *temenza ... desire* (v. 11), *freddo foco ... paventosa speme* (v. 12). Varianti prossime di questo turbamento sono: «O bel viso ove Amor inseme pose | gli sproni e 'l fren ond'el mi punge [cfr. gli «occhi pungenti» del v. 8] et volve, | come a lui piace, et calcitrar non vale!» (CLXI 9-11) e «con Amor si lagna, | ch'à sí caldi gli spron', sí duro 'l freno» (CLXXIII 7-8); cfr. *Tr. Mor.* II 116-17. Intenso contatto di questo *incipit* con l'attacco del sonetto primitivamente associato nella facciata 5*r* degli scartafacci (cfr. introduzione a CXLV): «*Voglia* mi *sprona*, Amor mi guida et scorge, | Piacer mi tira, Usanza mi trasporta, | Speranza mi lusinga et riconforta...» (CCXI), cosí come la parola in rima *ardenti* rinvia internamente all'*incipit* di CXLVI, «O d'ardente vertute...», sonetto che già immediatamente precedeva nelle minute.

2. *duro fren*: lo stesso *duro ... freno* di CLXXIII 8, nonché *duro morso* di *Tr. Mor.* II 117. *mi mena*: con i «duo sproni» (cfr. VI 11, CXXXV 42-43), e *mi ... regge*, mi governa, con «un duro fren»; la stessa dittologia verbale nell'*incipit* similare del citato sonetto «Voglia mi sprona, Amor *mi guida et scorge*» (CCXI).

3. *trapassa ... l'usata legge*: cioè la norma di discrezione e di *mezura* descritta nella seconda quartina di CXL; con immagine affine in CCXXXV 2: «et ben m'accorgo che 'l dever si varcha». Implicazione verbale con «la vita che trapassa a sí gran salti» del sonetto che immediatamente segue, CXLVIII 11. *ad or ad or*: di quando in quando, ogni tanto; cfr. LXXI 75, CLXIX 3, ecc.

4. *parte*: voce che richiama equivocamente, alla scadenza del primo emistichio quinario, il verbo *parte* in chiusura del sonetto precedente (CXLVI 14), alla medesima clausola interna, anticipata da *parti*, v. 13. *spirti*: gli spiriti vitali, «che da voi ricevon vita», XLVII 2; cfr. XVII 9.

5. *trova*: soggetto *'l voler* (poi *vede*, v. 7). *chi*: la donna del Libro, sempre tacitamente *Quella* del sonetto *Amor, che nel penser*, qui richiamato: «Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna | ... | di nostro *ardir* fra se stessa si sdegna», CXL 5-8. *ardimenti*: la *Spes* che oltrepassa l'«usata legge». La tensione tra paura e ardimento è già nel 'codice' trobadorico del gioco d'amore; cosí Guglielmo IX, *Ben vueill que sapchon*, 8-10: «Eu conosc ben sen e folor | e conosc anta et honor, | et ai ardiment e paor». Gioco paronomastico di *ardimenti* con *ardenti* piú *enjambement* di rallentamento, *ardimenti* | *del cor*, simile a quelli delle terzine, *teme* | *di Giove*, *speme* | *de l'alma*, vv. 9-10, 12-13.

6. *del cor profondo*: dalla profondità del cuore. *Loci paralleli*: «Quando giugne per gli occhi al cor profondo» (cfr. nota a XCIV 1), «sospiri, che del cor profondo tragge | quella...» (CCCX 10-11). *ne la fronte*: nel viso, come nel luogo parallelo di CCXXII 12: «Ma spesso ne la fronte il cor si legge», con la stessa rima equivoca con *legge*; cfr. nota a CXL 3.

7. *sue imprese*: gli *ardimenti* del *voler*, corretti dall'Amore-donna, secondo il tema di CXL 5-8. *corregge*: rima derivativa con *regge*.

8. *folgorar*: verbo in posizione forte che veicola l'ardente intensità dello sguardo; lo stesso verbo nei luoghi paralleli: «E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole | *folgorava* d'intorno...» (CLXXXI 9-10), «Sento i messi di Morte, ove apparire | veggio i belli occhi, et *folgorar* da lunge...» (CCXXI 9-10), «Vive faville uscian de' duo bei lumi | ver' me sí dolcemente folgorando» (CCLVIII 1-2); cfr. CXCVIII 9-10, con l'equivalenza di *ardere* e di *folgorare*; nota a CXIII 6. Castelvetro ricorda Properzio, *El.* IV VIII 55: «Fulminat illa oculis». *occhi pungenti*: occhi che feriscono (o all'occorrenza guariscono, come nell'ultima terzina, e come nel contrasto tra *ungere* e *pungere*, sempre detto degli occhi, del sonetto CCXXI 9-12); cfr. CXXXIII 11, CLXI 10. La prima lezione degli scartafacci (Vat. lat. 3196, c. 5*r*) è *occhi lucenti*; il passaggio a *pungenti* sta nella metafora di *folgorar*, di *turbati* («perché le saette e i folgori non vengono se non col tempo turbato e nubiloso»; Daniello); si veda infatti sul piano dei fenomeni naturali: «cangiossi 'l cielo intorno [ma in una lezione intermedia *súbito il ciel turbato*], et tinto in vista | *folgorando* 'l percosse...», CCCXXIII 32-33), nonché del *colpo* ... | *di Giove* delle terzine. L'atteggiamento della donna, col suo turbamento e gli occhi che feriscono, sembra una variante della 'folgorazione' stilnovistica, cosí come si riflette ad es. in Dante, *Donne ch'avete*, 51-54: «De li occhi suoi, come ch'ella li mova, | escono spirti d'amore inflammati, | che feron li occhi a qual che allor la guati, | e passan sí che 'l cor ciascun retrova» (*Vita Nuova* XIX).

9-10. *Onde*: lo stesso passaggio tra quartine e terzine nel sonetto CXL, «*Onde* Amor paventoso fugge al core...». *collui*: per la forma cfr. nota a XCII 3. *che 'l colpo ... di Giove irato*: «Avendo detto *folgorare*, ottimamente pone la similitudine di Giove fulminante» (Castelvetro, come già Vellutello e Gesualdo); si veda il *folminar* di Giove nel vicino sonetto CLV 1-2. *si ritragge*: si ritrae; soggetto è sempre il *voler* del primo verso, con eco fonica della rima B delle quartine, *-egge*.

11. *affrena*: lo stesso verbo per la stessa situazione di CXL 6-7, «e vòl che 'l *gran desio*, l'accesa spene, | ragion, vergogna et reverenza affrene».

12. *freddo foco et paventosa speme*: sono i due ossimori che esaltano l'opposi-

zione di tutto il sonetto, cominciata con *sproni* e con *fren*; il messaggio positivo di *Spes*, o *desire* (v. 11), è affidato ai due sostantivi *foco* («'l desir foco» suggerisce l'enigma del sonetto CXXXIII 10) e *speme*, mentre il sèma negativo di *Timor*, o *temenza* (v. 11), è consegnato ai due aggettivi *freddo* e *paventosa*, dove *freddo* si oppone agli sproni *ardenti* iniziali, e *paventosa speme* rinnova l'*oxymoron* della «speme incerta» di LVII 2, in simile conflitto dei moti dell'anima; cfr. introduzione a LVII.

13. *de l'alma che*: la lezione primitiva corretta negli scartafacci dava *del cor ch'alor*, forse sostituita per evitare il ripetersi della formula *ardimenti* | *del cor* (vv. 5-6) con una soluzione *enjambante* uguale e pressoché sinonimica, *speme* | *del cor*. *traluce come un vetro*: è trasparente come vetro; cfr. «quasi visibilmente il cor traluce» (LXXII 6), «Poi che vostro vedere in me risplende, | come raggio di sol traluce in vetro» (XCV 9-10), «onde piú che mai chiara al cor traluce» (CCLXXVII 11), «Già traluceva a' begli occhi il mio core» (CCCXVII 5). Il verbo è anche ciniano: «E quel che pare e quel che mi traluce» (*Io son sí vago de la bella luce*, 5).

14. *talor*: risponde all'intermittenza di *ad or ad or* del v. 3, in clausola al primo emistichio settenario. *sua dolce vista rasserena*: l'atteggiamento contraddittorio dell'amante (*freddo foco*, *paventosa speme*) rasserena (verbo al singolare col doppio soggetto) gli occhi della donna, cosí come prima erano *turbati*, v. 8 (ma per la maggior parte dei commentatori *vista* è soggetto); dunque *vista* corrisponde a *occhi*, *rasserena* si oppone a *turbati* e *dolce* a *pungenti*. La *dolce vista* è implicito omaggio a Cino da Pistoia e alla canzone «La dolce vista e 'l bel guardo soave», citata in LXX 40. Rima ricca di *rasserena* con *affrena*.

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange,
Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange,
Rodano, Hibero, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro;

non edra, abete, pin, faggio o genebro
poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange,
quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange,
co l'arboscel che 'n rime orno et celebro.

Questo un soccorso trovo tra gli assalti
d'Amore, ove conven ch'armato viva
la vita che trapassa a sí gran salti.

Cosí cresca il bel lauro in fresca riva,
et chi 'l piantò pensier' leggiadri et alti
ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva.

In questo misterioso sonetto d'acqua e d'ombra colpisce subito la densità di sostantivi associati nella sequenza del primo piede della fronte (tutti nomi di fiumi) e nel primo verso della seconda (tutti nomi d'alberi), con un cumulo eccezionale anche per un autore che inventa le sublimi enumerazioni di sostanze giustapposte, vocalmente sconfinate, come «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi» (CCCIII 5), senza distinguere tra nomi comuni e nomi propri. Le possibili interpretazioni naturalistiche, geografiche e botaniche, delle due serie fortemente disuguali (un solo verso per gli alberi contro i quattro dei fiumi) sono necessariamente fuorvianti, perché se il primo verso dovesse dare solo fiumi italiani, «Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro», ecco che il Var porta in territorio provenzale, sia pure di confine nelle fonti pre-augustee. Allo stesso modo l'enigmatico *mar che frange*, evidentemente non un mare ma un fiume in una lista di fiumi e che 'si frange' come un mare tempestoso, ingegnosamente identificato col Timavo dal Vellutello e dal Castelvetro con l'importante riscontro di Servio commentatore dell'*Eneide*, sospinge fuori della lista dei fiumi europei non italiani del v. 3. Gli stessi alberi «edra, abete, pin, faggio o genebro» non sono tutti perenni, come qualcuno leggermente suppone, perché il faggio è caduco come tutte le fagacee, e non si collega pertanto al sempreverde alloro (v. 12) per questa qualità. Come mai tanta ressa, e per di piú in una tessitura linguistica segnata da nativa asimmetria, come quella di chiamare *mare* un fiume, nonché quella d'inserire una pianta a foglia cadente tra le perenni di eterna *viriditas*, con palpabile segno d'infrazione a serie non rigidamente calcolabili? Orpelli senza fun-

zione, un puro sfoggio di bravura, dunque? La risposta al quesito è chiusa nell'ultimo verso, che contiene i due tratti pertinenti in successione opposta all'ordine iniziale; la *dolce ombra* sta agli alberi come il *suon de l'acque* sta ai fiumi, con equazione rivelatrice delle rispettive funzioni: alberi evocati come portatori d'ombra (archetipica sarà la quiete creativa «sub tegmine fagi» di virgiliana memoria, con infinite variazioni nel *Canzoniere*, da «a l'ombra d'un bel faggio» a «Ove porge ombra un pino alto», ecc. ecc.), nonché fiumi evocati come nomi sonori imitativi del loro suono e fragore. Una sonorità esaltata in un sistema di allitterazioni («Varo, Arno, Adige», ecc.), di bisticci e di sapientissime rime interne, nell'intrico psicofisico di natura e di emozioni, come dimostrano le coincidenze foniche di *Arno* con *orno* (vv. 1 e 8), di *Era* con *edra* (vv. 4 e 5), di *Hibero* con *Hebro* e *abete* (vv. 4 e 5), di *Histro* con *tristo* (vv. 3 e 6), di *Tesin* con *pin* (vv. 1 e 5), ecc.: il tutto in opposizione all'ombra silenziosa d'un unico *arboscel* (l'alloro) e all'assiduo mormorio d'un solo *bel rio* (la Sorgue), indicati negli ultimi due versi della seconda quartina a chiusura di tanto intrico. Se questi motivi da grande librettista di se medesimo sono tutti presenti nell'opera di Petrarca, dal «sonorum | nomen» di altra lista di fiumi nella prima Ecloga («que rura Padus, que Tybris et Arnus, | que Rhenus Rodanusque secant», vv. 106-8) all'associazione d'acqua e d'ombra nella terza («*murmur*que secutus *aquarum*, | purpurea in ripa *lauri*que comantis *ad umbram*», vv. 89-90), il movimento forte iniziale con ripetuta negazione *Non ... non...*, *Non Tesin ...* | *non edra...*, sembra invece venire da Virgilio, quando nelle *Georgiche* sotto il segno di Bacco celebra la coltivazione degli alberi e con «non ... ficto carmine» parla di olmi, olivi, viti e salici, venendo poi ad una comparazione plurima tra il paese dei Medi e l'Italia, scandita da molteplici *ne*, *nec* e *non* in una successione intrisa di fronde e di fiumi: «Sed *ne*que Medorum *silvae*, ditissima terra, | *nec* pulcher *Ganges* atque auro turbidus *Hermus* | laudibus Italiae certent, *non Bactra* neque *Indi* | totaque turiferis Panchaia pinguis arenis» (*Georg.* II 136-39). Se questa è la tonalità influente, in tutto comparabile all'influsso virgiliano che dà il movimento al sonetto *Dicesette anni* (cfr. introduzione a CXXII), sarà da aggiungere che il potentissimo fiume Battro, *non Bactra...*, qui assente, è però dislocato nel vicino sonetto *O d'ardente vertute* in altra serie nominale con frammentazione del ricordo («avrei pien Tyle et Battro, | la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe...», CXLVI 10-11), e che nel passo immediatamente precedente a questo famoso delle *Georgiche*, citato con venerazione nel terzo libro del *Secretum*, Virgilio narra d'un albero (il salutifero limone a foglia di lauro) che nessun vento può spogliare e che, se non fosse per l'odore, sembrerebbe un alloro: «et, si non alium late iactaret odorem, | laurus erat: folia haud ullis labentia ventis» (*Georg.* II 132-33), con foglie imperiture non aggravate dal vento e con corrispondenza pressoché *ad verbum* nella canzone *Verdi panni* (XXIX 46-49). Un quasi-alloro della partitura antica, con le sue circostanti vibrazioni, pronto all'elogio che Virgilio fa dell'Italia, come Petrarca, estrapolando, della sua pianta e del suo fiume.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CXLV.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 87-90.

1. *Non ... non...*: nessuno di questi fiumi (nominati nella prima quartina), nessuno di questi alberi (evocati nel primo verso della seconda) potrebbe (*poria*, v. 6) allentare il mio fuoco interno quanto un *bel rio* (v. 7) e quanto un *arboscel* (v. 8)... Per la comparazione introdotta da replicato *Non* cfr. il vicino sonetto CLI: «*Non* d'atra et tempestosa onda marina | ... | *Né*...» e l'introduzione a *Né cosí bello il sol*, CXLIV. *Tesin*: il Ticino, qui in forma nordica, lombarda; cfr.

Afr. VI 545. Un simile elenco di fiumi nella lettera *Familiare* X 1, 17-18. *Po*: incipitario anche nel sonetto CLXXX, in fitto tessuto fonico, «*Po*, ben *puo'* tu *po*rtartene la scorza...», come qui, alla scadenza del primo emistichio quinario, con «*po*ria» (v. 6); monosillabo che produce l'allacciatura fonico-semantica tra l'accordo iniziale e il verbo principale. *Varo*: il Var, che segnava il limite antico tra l'Italia e la Gallia Narbonense prima di Augusto; fiume spesso citato da Plinio come punto-limite di misurazione o di confine dell'Italia nord-occidentale (*Nat. hist.* III 31, 35, 44, 47); così Pomponio Mela, *Chor.* II 72: «Varum ... Italiam finit» e II 74; Lucano, *Phars.* I 404; così in *Fam.* II 7, 1 al cardinale Giovanni Colonna, citando poeti e cosmografi antichi: «Italie terminus Varus est». *Tebro*: *Tiberis*, in forma semidotta, contro «'l Tevero et l'Arno, | e 'l Po» nella lista di fiumi della canzone all'Italia, CXXVIII 5-6. È in rima con *Ebro* (e con *cerebro*) anche nel *Trionfo del Tempo*, sempre con circostante ricchezza fonica, *Ebro*, *Tebro*, *iberno* (vv. 106-9).

2. *Eufrate*, *Tigre*: fiumi nominati insieme in LVII 8. *Nilo*: già evocato nella lista di CXLVI 11. Scarano (*Fonti*, p. 277) ricorda il fuoco che il Nilo non può spengere in una canzone di Guillem de Cabestanh, *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs*, 33-34: «que·l fuecs que m'art es tals que Nils | no·l tudaria», per cui vedi v. 6. *Hermo*: fiume della Lidia (ora Gediz Çayi), detto aurifero da Virgilio quando nomina anche Battro (dislocato nel sonetto CXLVI 10), Indo e Gange (*Georg.* II 137); cfr. Pomponio Mela, *Chor.* I 89: «In sinu Smyrnaeo est Hermus amnis et urbs Leuca».

3. *Tana*: *Tanais*, il Don, per cui cfr. nota a CXLVI 11. *Histro*: *Hister*, il Danubio. *Alpheo*: nel Peloponneso; cfr. Plinio, *Nat. hist.* II 106; IV 7 e 10; Pomponio Mela, *Chor.* II 51 e 117. *Garona*: la Garonna, per cui cfr. XXVIII 31. *'l mar che frange*: il mare che si frange (verbo neutro per medio, come nel luogo parallelo del sonetto CCLXXVII 7: «stanca senza governo in mar che frange») non può essere un mare, come alcuni sostengono, ma solo un fiume in una lista di fiumi, designato mediante perifrasi basata sull'analogia col mare, o di forza o di suono; benissimo quindi Vellutello e Castelvetro sciolgono l'enigma rinviando a un paragone di Virgilio, citato in *Sen.* III 1, che vede il Timavo scendere fragorosamente dalle sue nove foci e inondare i campi con la sonante violenza d'un mare in tempesta: «unde per ora novem vasto cum murmure montis | it *mare proruptum* et pelago premit arva sonanti» (*Aen.* I 245-46); dove, soggiunge Castelvetro, «Servio afferma, per detto di Varrone, che gli abitatori di quella contrada [la Carnia] chiamano il fiume *Mare*»: «Varro enim dicit hunc fluvium ab incolis mare nominari»; cfr. Plinio, *Nat. hist.* III 22; Pomponio Mela, *Chor.* II 61. Per Fenzi, Dotti e Santagata il verbo *frange* è transitivo, oggetto *mar*, soggetto *Garona*, con rinvio a *Buc. carm.* X 338-40; ma è «normalmente intransitivo in antico, detto del mare», come in Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, 61-64: «ché tanto *frange* a terra | tempesta, che s'aterra; | ed eo così *rinfrango*: | quando sospiro e piango, - posar crio» (Contini, PD I 53).

4. *Rodano*: per cui cfr. XXVIII 32 e il sonetto CCVIII, dove il nome del fiume si nasconde nell'aggettivo sdrucciolo allitterante *Rapido* e nella paraetimologia con *rodendo* all'inizio dei vv. 1-2. *Hibero*: l'Ebro, da cui prende nome la penisola Iberica, «l'hispano Hibero» di CCX 1. *Ren*: il Reno, cfr. XXVIII 32. *Sena*: *Sequana*, la Senna. *Albia*: *Albis*, l'Elba, come in *Purg.* VII 99; cfr. Plinio, *Nat. hist.* IV 99. *Era*: probabilmente lo stesso fiume Era citato da Dante in altra somma di fiumi che designano la Gallia transalpina conquistata da Cesare: «E quel che fé da Varo infino a Reno | Isara vide ed Era e vide Senna | e ogne valle onde Rodano è pieno» (*Par.* VI 58-60; cfr. M. Scherillo, *Il fiume Era in Dan-*

te e nel Petrarca, in RIL, XLI [1908], pp. 756-67; H. Hauvette, in BSDI, XVI [1909], pp. 52-54); dunque il *Liger*, la Loira (antico francese *Leire*, letto *l'Eire*). Ultimamente è stato proposto invece il fiume Aeas o Aeras in Epiro, ora Viosa, menzionato nel prontuario geografico di Vibio Sequestre (Monti, *Mirabilia e geografia nel «Canzoniere»*, p. 122); ma è improbabile che Petrarca citi un fiume del quale non sapeva bene neanche il nome, se lui stesso annota: «*Aeras* ... vel *Aeas* qui in Ionium mare decurrit»; anche l'enumerazione dantesca con l'associazione di Rodano e Senna sembra poco eludibile. *Hebro*: il fiume della Tracia (Plinio, *Nat. hist.* IV 40; Mela, *Chor.* II 17 e 28) evocato da Arnaut Daniel nella canzone *Ans que sim* memorizzata in clausola di verso, dove la rima di *Ebres* con «honors e celebres» e «laurs o genebres», qui vv. 5 e 8.

5. *edra*: in forma sincopata, contro l'*hedera* avvolgente di CCCXVIII 8 (le due sole occorrenze del *Canzoniere*). *abete*: anche in altre serie combinatorie degli alberi del *Canzoniere*, «ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino» (X 6), «veder seco parme | donne et donzelle, et sono abeti et faggi» (CLXXVI 7-8). *pin(o)*: sempre ombrifero (e letterario) nella canzone CXXIX 27: «Ove porge ombra un pino alto od un colle». *faggio*: da ricordare soprattutto «l'ombra d'un bel faggio» di LIV 7; anche X 6, XXIII 117, CXXIX 42, ecc. *genebro*: ginepro, il sempreverde danielino (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, p. 310) evocato in una dittologia arborea, *laurs o genebres* (*Ans que sim*, 13), da dove il lauro è sottratto per occupare il posto del *comparandum*, il venerato *arboscel* del v. 8, il *bel lauro* del v. 12.

6. *allentar*: lo stesso verbo di XXIII 26, qui in un'immagine di calore, là di rigidità invernale; cfr. CCLXXVI 4. *'l cor ... ange*: stringe, tormenta il cuore; con leggera *variatio* la stessa clausola in fin di verso nel sonetto CCLXXVII 3, *l'alma trista ange* (è il sonetto del *mar che frange*, dove anche «notte et giorno piange» corrisponde a *ad ognor ... piange* del v. 7).

7. *quant'un bel rio*: quanto fa, quanto allenta il fuoco l'assiduo mormorio della Sorgue; cfr. *Sen.* X 2, a Guido Sette. *ad ognor meco piange*: sempre piange con me; pianto dell'Io e pianto della natura come nel sonetto dell'usignolo, «Quel rosignuol, che sí soave piagne | ... | et tutta notte par che m'accompagne», CCCXI 1-5; cfr. «piango ad ognor» (CCLXV 7), nota a CXXV 10.

8. *co l'arboscel*: il *co(n)* è variante della congiunzione, e qui surroga ellitticamente il nesso 'e quanto fa, quanto allenta' il caro albero dell'alloro. *orno e celebro*: risponde a «honors e celebres» di Arnaut Daniel (*Ans que sim*, 21), con incremento semantico dell'ornare in rima; altro doppione arnaldino compensativo è *honoro et còlo*, per cui nota a CCCXXI 11, e qui nota al v. 5.

9. *Questo un*: quest'unico, con richiamo fonico della lettura sinalefica a *quant'un* del v. 7. *assalti*: assalti di Amore (II 9, XX 14, XXIII 21, XXXIX 1), trobadorici e danteschi, con lo stesso *enjambement* di CXXV 27-29, «Dolci rime leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai», ribattuto a contatto da quello dei vv. 10-11, *viva | la vita*.

10-11. *conven*: è necessario; cfr. nota a LXVI 3, ecc. *armato*: «Avendo detto *assalti*, soggiunge *armato*, cioè che io mi trovo in questo luogo, il quale è armatura e refrigerio contra le passioni d'Amore» (Castelvetro). *viva | la vita*: è il *vivere vitam* latino (Vellutello), sapientemente disarticolato nella rottura sintattica e nel contesto allitterante. *trapassa*: passa via; implicazione verbale con *trapassa* del sonetto che precede, CXLVII 3; «et de la vita il trappassar sí corto» (LXXXVIII 2), cfr. nota a CCCLX 16-18. *salti*: rima *en écho* con *assalti* (derivativa).

12. *Cosí cresca*: forma ottativa, che si oppone in positivo alla maledizione del

lauro di LX 12-14. Intenso fonetismo interno dato dalla rima di *cresca* con *fresca*. *in fresca riva*: evocatrice della Sorgue, come in *Buc. carm.* III 90, «purpurea in ripa laurique comantis ad umbram»; cosí nel madrigale CVI 2.

13. *chi*: il poeta medesimo, che richiama il *chi* femminile del testo che precede, CXLVII 5. *pensier' ... alti*: gli stessi «alti pensieri» di CXXXV 11; «Quel vivo lauro ove solean far nido | li alti penseri...», CCCXVIII 9-10; cfr. CCCXXXVII 9-10. Sullo stesso piano i pensieri *leggiadri*, che hanno voce nelle *rime leggiadre* del poeta-amante; cfr. nota a XL 14.

14. *ne la dolce ombra*: richiamo esplicito, mensurale e tematico, all'*incipit* della sestina «*A la dolce ombra* de le belle frondi | corsi fuggendo...» (CXLII); allo stesso modo nell'affine situazione di LX 1-4, dove *ombra* è sempre alla clausola del primo emistichio quinario. *scriva*: nell'atteggiamento ritratto in *Buc. carm.* VIII 122-24: «Ipse per estatem mediam, vel colle virenti, | valle vel umbrosa, nitidique in margine fontis | solus apollinea modulans sub fronde sedebo...» Rima ricca con *riva*.

CXLIX

Di tempo in tempo mi si fa men dura
l'angelica figura e 'l dolce riso,
et l'aria del bel viso
e degli occhi leggiadri meno oscura.

Che fanno meco omai questi sospiri
che nascean di dolore,
et mostravan di fore
la mia angosciosa et desperata vita?
S'aven che 'l volto in quella parte giri
per acquetare il core,
parmi vedere Amore
mantener mia ragion, et darmi aita:
né però trovo anchor guerra finita,
né tranquillo ogni stato del cor mio,
ché piú m'arde 'l desio,
quanto piú la speranza m'assicura.

La sesta e ultima ballata della Prima Parte del *Canzoniere* (XI, XIV, LV, LIX, LXIII) è inserita nella quarta 'forma' Chigi tra il 1359 e il 1362 (cfr. introduzione a CXLIII) probabilmente a specchio della situazione 'giovanile' delle ballate scelte tra gli episodi esordiali dei *Fragmenta* prima della canzone LXX; con lo stesso gusto, pare, di alterazione temporale e di ritorno che presiede alla selezione del sonetto *Ponmi ove 'l sole* del quindicesimo anniversario laddove era già scoccato il diciassettesimo (cfr. introduzione a CXLV). Come nelle altre ballate petrarchesche il tessuto linguistico è prezioso e fitto di allusioni arcaicizzanti, a cominciare dalla rima interna della ripresa alla scadenza dell'emistichio settenario contenente uno stilema antico come l'*angelica figura* (v. 2), con intensi rintocchi cavalcantiani e danteschi, nel contenitore anch'esso allusivo d'una ballata monostrofica alla maniera di Cino da Pistoia, che piú d'ogni altro collauda la riduzione. Ma la struttura insolitamente tetrastica è un'innovazione significante. Le quattro partizioni metrico-sintattiche di quattro versi ciascuna, con mutazioni anomale piú vicine alla forma 'tragica' della canzone, sono deputate a rappresentare un'oscillazione dell'animo in tutto simile a quella del *débat* interiore che immediatamente segue nel sonetto *Che fai, alma?* (CL), del quale questa ballata anticipa il motivo psicologico della speranza inquieta o della «paventosa speme», secondo l'*oxymoron* di CXLVII 12. Anche qui infatti un positivo e un negativo fluttuanti, speranza e sospiri della non-speranza, pace e guerra. Cosí, alternativamente, la ripresa e la seconda mutazione (vv. 1-4, 9-12) mandano

messaggi di quiete, *angelica figura*, *dolce riso*, *bel viso*, *occhi leggiadri*, orientati sulla somma euforizzante degli aggettivi, poi *acquetare il core* e *darmi aita*, mentre la prima mutazione e la volta (vv. 5-8, 13-16) segnalano disforicamente *sospiri*, *dolore*, *angosciosa et desperata vita*, la *guerra* e il non *tranquillo ... stato* dell'amante. In piú, a complicazione della simmetria, se le due mutazioni portano il peso centrale del conflitto (angoscia contro quiete, come morte contro vita nelle due mutazioni della ballata CCCXXIV, unica della Seconda Parte), i due elementi strofici estremi, strutturalmente isometrici, dànno una situazione piú ambigua: il negativo della volta finisce infatti sul tema della speranza, sia pure macchiata e inaffidabile (cfr. CL 14), cosí come all'inizio il positivo della ripresa è fondato essenzialmente sulla negazione d'una doppia litote, *men dura*, *meno oscura*, di segno misto e contraddittorio.

Ballata grande monostrofica di endecasillabi e settenari di schema $X(x_7)YyX$, AbbCAbbC CDdX; consonanza in XAb, *-ura*, *-iri*, *-ore*; le altre clausole ritmiche YCD assuonano sempre su *-í-*. Cfr. Bigi, *Ballate*, pp. 42-43; Gorni, *Altre note*, pp. 96-97.

1. *Di tempo in tempo*: col passare del tempo, cfr. CXLII 19. *men dura*: si riferisce tanto a *figura* quanto a *riso*, con zeugma complicato sintatticamente. Con richiamo tematico interno: «La falsa opinïon dal cor s'è tolta, | che mi fece alcun tempo acerba et dura | tua dolce vista» (cfr. nota a CCCV 6).

2. *angelica figura*: stilema arcaico, prestilnovistico e stilnovistico, in tono con le scelte di tutta la ballata; da cui Leopardi «angelica sembianza», in attacco di verso, nel *Pensiero dominante*; è l'*incipit* d'un sonetto del Notaio, «Angelica figura e comprobata», della canzone di Lapo Gianni «Angelica figura novamente», di un sonetto ciniano «Angelica figura e dilettosa» (in Zaccagnini 1925), ecc. (nota al sonetto di Dante da Maiano «Angelica figura umíle e piana», in *Rime*, p. 29); la formula ricorre in clausola nella ballatetta attribuita a Dante *In abito di saggia messaggiera* (v. 6), dalla quale alcune suggestioni nella seconda ballata del Libro, XIV 1. Lo stesso prelievo nel sonetto *Aspro core*, per cui cfr. nota a CCLXV 2. *dolce riso*: altro tratto arcaicizzante, cavalcantiano e dantesco (note a XLII 1, CXXIII 1, CXXVI 58, CCCXLVIII 4), qui in particolare sintonia con una ballata di tradizione veneta tràdita dall'Escorialense in una sezione di ballate con serie anche ciniane; è la ballata *Giovene bella, luce del mio core* [di Cino? in Zaccagnini 1925], con schema simile a questo, XYyX, AbC AbC, CDdX (uguale la ripresa, ma due mutazioni tristiche invece che tetrastiche): «perché mi celi l'amoroso *viso*? | Tu sai che *'l dolce riso* | *degli occhi* tuoi mi fa sentire Amore», dove è rilevante l'*enjambement*, qui mimato, attraverso *viso*, con l'*aria ... degli occhi*; anche il secondo emistichio settenario *mi fa sentire Amore* sembra echeggiato da *parmi vedere Amore* del v. 11.

3. *l'aria del bel viso*: variante interna di «quel'aria dolce del bel viso adorno» (CXXII 13) e dell'«aria del bel volto» (CCC 3); *aria* è quell'ombra di somiglianza al vero modello che Petrarca stesso descrive in termini figurativi parlando dell'imitazione letteraria in una lettera al Boccaccio: «umbra quedam et quem pictores nostri *aerem* vocant, qui *in vultu inque oculis* maxime cernitur» (*Fam.* XXIII 19, 12); cfr. nota a CXXII 13 e a CCXCIX 9.

4. *occhi leggiadri*: il soave sguardo della donna del Libro (nota a XLVII 10), con aggettivo di richiamo ai «pensier' leggiadri» del sonetto dei fiumi che precede (CXLVIII 13). *meno oscura*: probabilmente sempre in termini di somiglianza e di fedeltà al modello o *figura* iniziale; infatti nello stesso passo di *Fam.* XXIII 19, a proposito della percettibile ma non misurabile somiglianza d'un pa-

dre col figlio, l'autore conclude: «sed est ibi nescio quid *occultum* quod hanc habeat vim».

5-7. *Che fanno*: stabilisce un raccordo con *mi si fa* iniziale, secondo la legatura interna della ballata petrarchesca tra ripresa e stanza, come in *Quel foco* (LV). *sospiri* | *che nascean di dolore* | ... *di fore*: movenza cavalcantiana, «d'angosciosi dilett' i miei *sospiri*, | *che nascon* della mente ov'è Amore | e vanno sol ragionando *dolore*...» (sonetto *Se Mercé fosse amica*, 5-7), forse sommata a un ricordo tematico-verbale dell'attacco d'un sonetto di Cino da Pistoia: «Se voi udiste la voce dolente | de' miei *sospiri*, quand'escon *di fore*». Cfr. XXXVII 58.

8. *angosciosa et desperata vita*: sembra un'eco dell'«angosciosa e dispietata lima» dantesca (*Cosí nel mio parlar*, 22); dantesca è per altro la selezione delle parole in rima della prima mutazione, *-ore*, *di fore*, *vita* (sedi bbC), corrispondenti a *di fore*, *Amore*, *vita* di *Tre donne*, 2-4; cfr. nota al v. 12.

9. *S'aven che ... giri*: ancora un ricordo marcato, lessicale-ritmico-sintattico, d'un sonetto conteso fra Cino e Dante, *Questa donna che andar mi fa pensoso*, 9-10: «E *s'avvien* ciò, *ched* i' quest'occhi *miri*, | io veggio *in quella parte* la salute», dove *in quella parte* è sempre il luogo dove siede Amore (gli occhi della donna); cfr. «Quand'io son tutto vòlto in quella parte | ove 'l bel viso di madonna luce» (XVIII 1-2); per *'l volto ... giri*, equivalente a «quando in voi adiven che *gli occhi giri*» di XVII 3, cfr. XIV 1, CLVIII 1, CCXXI 10-11.

10. *acquetare*: in cerca di quella quiete che scompare nel sonetto che segue, CL 12; «ad acquetare il cor misero et mesto» (CCCXLI 5 e nota a XVII 6).

11. *parmi vedere*: cosí, nel gioco d'illusioni suscitato dall'Amore-donna, nella canzone *In quella parte*, «parmi vedere in quella etate acerba...» (CXXVII 21).

12. *mantener mia ragion*: «difender la parte mia» (Gesualdo, Castelvetro), sostenere la mia causa (Ponchiroli), i miei argomenti, come nel *Tesoretto* di Brunetto Latini, vv. 2003-6: «Di tanto ti conforto, | che, se t'è fatto torto, | arditamente e bene | la tua ragion mantene». *aita*: anche nella seconda mutazione della ballata (sedi bbC) le parole in rima *core* e *aita* (piú *Amore*) coincidono con quelle del secondo piede della canzone dantesca *Tre donne*, 5-8: *segnore*, *core*, *aita*.

13. ~~*né però trovo*~~: e con tutto ciò non trovo. La *guerra* è costante metafora del conflittuale stato amoroso, LXXII 22, CXXVII 33, CL 2, CLXIV 7, ecc.

14. *ogni stato*: tutto l'essere, sempre in guerra e senza quiete, come ad attacco del sonetto che segue CL 1-2.

15. *piú m'arde 'l desio*: ancora un ricordo dantesco, prelevato dalla ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*, 11-12, dove il *disio* si sovrappone alla speranza: «Deh, non guardare perché a lei [alla *speme*] mi fidi, | ma drizza li occhi al gran *disio che m'arde*».

16. *speranza*: si oppone etimologicamente a *desperata* del v. 8, la vita senza speranza. *m'assicura*: mi fa sicuro. Il *desio* ardente e la *speranza* rassicurante ristabiliscono l'equilibrio invertito e ossimorico del vicino sonetto *Quando 'l voler*, per cui cfr. introduzione a CXLVII. Rima ricca con *oscura* del primo verso di volta, v. 4.

– Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?
avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?
– Che fia di noi, non so; ma, in quel ch'io scerna,
a' suoi begli occhi il mal nostro non piace.

– Che pro, se con quelli occhi ella ne face
di state un ghiaccio, un foco quando iverna?
– Ella non, ma colui che gli governa.
– Questo ch'è a noi, s'ella sel vede, et tace?

– Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna
ad alta voce, e 'n vista asciutta et lieta,
piange dove mirando altri nol vede.

– Per tutto ciò la mente non s'acqueta,
rompendo il duol che 'n lei s'accoglie et stagna,
ch'a gran speranza huom misero non crede.

L'oscillazione dell'anima tra due contrari, l'alternanza di positivo e di negativo, ghiaccio e fuoco, speranza e timore, rappresentata fittamente in questi sonetti aggiunti nella 'forma' Chigi a specchio di tutte le antitesi del *Canzoniere* (cfr. introduzione a CXLIII e a CXLV), è qui affidata a due voci d'un apparente mistero o *débat* medievale (cfr. LXXXIV), in realtà un colloquio segreto tra un Io trepido e un'anima fiduciosa; due voci che parlano sommessamente di guerra e pace, «Che fai, alma? che pensi?», in stile umile-elegiaco: il che ulteriormente motiva l'accostamento del testo alla melodia d'una ballata (cfr. introduzione a CXLIX). Tanto «familiare colloquium» (Proemio del *Secretum*), preludio alla sovrana elegia delle rime 'in morte' con simile e piú affannosa allocuzione dell'Io a se stesso, «Che fai? che pensi? che pur dietro guardi | nel tempo, ... | Anima sconsolata...» (CCLXXIII), è segnato da battute rapide, asimmetricamente distribuite nella partitura metrica, con fonemi intensamente allacciati, a segnalare la variazione minima, quasi la compenetrazione, di positivo e di negativo, se una voce comincia con *Che fai* e l'altra ribatte bisticciando con *Che fia*, se l'uno dice *ella sel vede* (v. 8) e la seconda fa eco con *altri nol vede* (v. 11), e se il primo finisce la sua battuta con *tace* e l'altra riprende a capo del verso con *Talor tace* (vv. 8 e 9, e prima nelle minute addirittura *Tace talor*), quasi un 'dialogo' in dormiveglia con commistione di significanti tipica degli stati semicoscienti. La ripresa di *tace* tra fronte e sirma di per sé ripristina il vecchio artificio delle *coblas capfinidas*, come ancora in Dante stilnovista nel sonetto *Tanto gentile* della *Vita Nuova*, ma è qui funzionalizzato all'intreccio di due voci che sono segmenti dello stesso percorso interiore.

Nel Codice degli scartafacci Vaticano lat. 3196 questo sonetto si trova in quarta e ultima posizione sulla facciata 5*v* (introduzione a CXLV), dove in successione: *In qual parte del ciel* (CLIX), *I' vidi in terra* (CLVI), *Non d'atra et tempestosa* (CLI); sonetti raggruppati ora in posizioni limitrofe, allargando di poco il primitivo disegno interiore, con gli ultimi due ancora consecutivi a segnale della loro contiguità organica, sia pure in ordine rovesciato. Il fatto che nelle minute la prima terzina di questo sonetto sia rifatta per intero con rime alterate (*-ira, -agna, -ede* slittano in *-agna, -eta, -ede*), e che la seconda sia nata in seguito al rifacimento della prima, non indurrà a pensare che il testo appaia qui in prima stesura; tutta la calcolata impaginazione della facciata dichiara una bella copia, non un primo getto; solo l'ultima terzina, nuova variazione della scrittura che cresce su se stessa, può essere piú tarda: ma sicuramente anteriore all'8 ottobre 1359 (data registrata *post factum* nel margine superiore di 5*v*, cfr. introduzione a CLIX; Wilkins, *The Making*, p. 158), quando il sonetto è stato rimesso sul tavolo da lavoro e programmato per entrare tra i *Fragmenta*.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE, come CXLVI e CLI.

1. *Che fai ... che pensi?*: in stile colloquiale un po' alla maniera dantesca di *Inf.* X 31 («Ed el mi disse: Volgiti! Che fai?», cfr. LXVIII 3) e di *Inf.* V 111 («fin che 'l poeta mi disse: Che pense?»), *Purg.* XXXI 10; cosí anche dantescamente in *Tr. Tem.* 6: «Che pensi? omai conven...», *Tr. Cup.* III 4-5; ma soprattutto varrà l'intonazione di *Ps* XLI 12: «Quare tristis es anima mea, et quare conturbas me?». *avrem mai pace*: richiamo interno ad altro colloquio interiore con i pensieri inquieti, «onde noi pace avremo», per cui cfr. nota a XXXII 8.

2. *tregua*: una variante ridotta della *pace* del primo verso, in opposizione a *guerra*, come in CCCXVI 1-2: «Tempo era omai da trovar pace o triegua | di tanta guerra»; LVII 9, CV 74, CCLXXXV 14. *guerra eterna*: si accorda alla guerra non finita della ballata che precede, CXLIX 13.

3. *Che fia di noi, non so*: nella prima lezione delle minute (c. 5*v*) l'anima rispondeva con altri interrogativi: «Che fia di noi? che di'? per quel ch'io scerna», ~~corretta nel margine~~. *in quel ch'io scerna*: per quello che posso discernere, con congiuntivo potenziale e la preposizione *in* equivalente al primitivo *per* della lezione espunta.

4. *a' suoi ... occhi*: ai begli occhi della donna. *il mal nostro*: il male dei due interlocutori, il poeta e l'anima, con quel raddoppio di dolore tipico del protagonista del Libro; cfr. «e so che del mio mal ti pesa et dole, | anzi del nostro ... [dell'amante e di Amore]» nel *planctus* CCLXVIII 14-15; cfr. CXXI 2, CXXVII 5, CLXI 14, CLXIX 13, ecc. L'anima dunque, osservando che questo male «non piace» ai begli occhi, spera pace. Gioco paronomastico in rima di *pace* con *piace*, come in CXXVI 64-65.

5. *Che pro*: quale vantaggio, a noi e al «mal nostro». *ne face*: ci fa. La forma verbale etimologica anche in XXIII 19, LXXII 55, CXXXIX 4, CCLXIV 119, sempre fuori rima.

6. *di state ... iverna*: negli scartafacci la prima soluzione è «Ghiaccio di state e foco quando iverna», una mera antitesi contro la nuova collocazione che dà rilievo «al conflitto e alla resistenza metafisica delle sostanze» (Contini), restando stabile l'*enjambement* e la figura del chiasmo. La lacerazione tutta petrarchesca tra *ghiaccio* e *foco*, *state* e *iverna* (CXXXII 14, anche CXXXIV 2, CLXXXII 5, ecc.) è qui vicina nella sua formulazione linguistica all'antitesi del *Liber Proverbiorum* XXVI 1: «Quomodo *nix in aestate* et pluviae in messe...». *un foco quando iverna*: una fiamma quando fa freddo. Probabile rintocco della canzone

di Arnaut Daniel *Ab gai so*, 13-14: «l'amor qu'ins el cor mi plueu | mi ten caut on plus iverna» (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, pp. 309-10), con tutto lo slancio di compenetrazione tra Io e natura che è di Petrarca (ma sempre in rima ricca con *governa*).

7. *Ella non*: non è madonna con i suoi occhi sfolgoranti che ci fa [*ne face*, v. 5] ardere e gelare fuori stagione, ma... *colui*: «quel dio», suggerisce chiaramente la prima stesura degli scartafacci, il dio d'Amore, risolto per pura allusione. *gli governa*: quegli occhi di madonna, come nel luogo parallelo della terza *cantilena oculorum*: «Cosí vedess'io fiso | come Amor dolcemente gli governa» (LXXIII 70-71; nota a IX 13).

8. *Questo ch'è a noi*: questa distinzione tra la responsabilità dell'Amata e la responsabilità di Amore che differenza fa per noi, con leggera sfumatura rispetto a *Che pro* del v. 5; è il senso veloce e colloquiale del *quid nobis?* latino (Zingarelli). *ella sel vede*: il verbo *vedere* in forma media rimanda anche alla situazione dantesca della canzone *Li occhi dolenti*, 69: «Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede» (*Vita Nuova* XXXI), ricordata puntualmente nelle rime 'in morte' sia nella ballata CCCXXIV 12, «et qual è la mia vita, ella sel vede», sia nella prima soluzione del *planctus* CCLXVIII 54, «qual io divento *ella sel vede, et spero*», come qui in clausola interna e con la stessa soluzione d'uscita, *et tace | et spero*.

9-11. *Talor tace la lingua ... nol vede*: questa prima terzina è tutta riscritta negli scartafacci, prima di cominciare la seconda, con la seguente prima stesura: «Tace talor la lingua, e 'l cor sospira, | e con la vista asciutta in duol si bagna | dentro, dove mirando altri nol vede». L'artificio di cominciare e di chiudere la sentenza ultima dell'anima con *Tace* e con *vede*, cioè con gli stessi verbi *vede, et tace* conclusivi della penultima battuta dell'altra voce interiore (v. 8), è attenuato nella lezione d'arrivo mediante l'inversione *Talor tace*, che per compenso allarga il tessuto allitterante nel verso che segue, «*Ta*lor *tac*e ... al*ta* ... asciu*tta* ... lie*ta*», quasi una rappresentazione sonora del cuore che «si lagna | ad alta voce» in opposizione al *tace* della lingua, cosí come *piange* urta con «'n vista asciutta et lieta»: tanto l'anima analizza le contraddizioni psicosomatiche dell'atteggiamento femminile, uscendo dalla linea piana e dal colore un po' opaco della prima stesura. *'n vista asciutta et lieta*: con un volto senza lacrime e sereno la donna piange dentro di sé, dove altri non può vedere. *mirando*: pur guardando, concessivo, con verbo sinonimo e intercambiabile con *vede*; cfr. nota a CXCII 1. *altri*: il solito pronome indeterminato, qui il poeta stesso, che non vede ma dovrebbe sentire. In *nol* il pronome neutro sottintende per zeugma l'azione del piangere (*piange*), cfr. nota a LXV 12-13.

12. *Per tutto ciò*: per tutte le ragioni e sfumature addotte dall'anima. *la mente non s'acqueta*: in risposta a «per acquetare il core» della ballata che precede, CXLIX 10.

13. *rompendo il duol ... stagna*: il verbo *rompere* suggerisce l'immagine d'un dolore immobile come il ghiaccio, che non si sfa al calore della speranza, con ripresa del tema del v. 6; la lezione primitiva degli scartafacci dava infatti senza attenuazioni: «Né rompe il duol che 'n lei s'aghiaccia et stagna», con rinvio interno alla meteorologia negativa della sestina *L'aere gravato*: «Et io nel cor via *piú freddo che ghiaccio* | ò di gravi pensier' tal una nebbia, | qual si leva talor di queste valli, | serrate incontra agli amorosi vènti, | et circundate di *stagnanti* fiumi...», per cui cfr. nota a LXVI 11; CLIII 2.

14. *gran speranza*: come è quella lasciata intravedere dall'altra voce. Forte implicazione con il *gran desio* del sonetto che segue (CLI 4) sull'asse dell'intercambiabilità sinonimica; cfr. introduzione a CXLVII.

Non d'atra et tempestosa onda marina
fuggío in porto già mai stanco nocchiero,
com'io dal fosco et torbido pensero
fuggo ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina.

Né mortal vista mai luce divina
vinse, come la mia quel raggio altero
del bel dolce soave bianco et nero,
in che i suoi strali Amor dora et affina.

Cieco non già, ma pharetrato il veggo;
nudo, se non quanto vergogna il vela;
garzon con ali: non pinto, ma vivo.

Indi mi mostra quel ch'a molti cela,
ch'a parte a parte entro a' begli occhi leggo
quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo.

Sonetto sintomatico della tensione tra positivo e negativo che attraversa questi sonetti aggiunti nella quarta 'forma' del *Canzoniere*, in perpetua divaricazione o alternanza (cfr. introduzione a CL e CLII). Qui il negativo è portato dal messaggio dello «stanco nocchiero» nella tempesta della prima similitudine della prima quartina, dallo stato tumultuoso del «gran desio» e dall'agitazione del «fosco et torbido pensero», in tutto corrispondente all'agitazione del mare nel verso d'apertura. Negativa anche la similitudine della seconda quartina, con immagine raddoppiata di oscurità, sospinta questa volta dall'abbaglio d'una luce o raggio troppo potente; ma proprio nel cuore di questo elemento il negativo degli aggettivi *atra* e *fosco* della natura e dell'Io intercambiabili si rovescia nel positivo del sinonimico *nero* degli occhi della donna, nel temperato cumulo cromatico-affettivo del «bel dolce soave bianco et nero» (v. 7), e da questo punto l'oscurità diventa penetrabile (*veggo*, v. 9), leggibile (*leggo*, v. 13) e narrabile (*parlo ... scrivo*, v. 14). Cosí le due comparazioni negative parallele della fronte, «*Non* d'atra et tempestosa ... | *Né* mortal vista mai...», piú le negazioni e limitazioni del primo piede della sirma, «Cieco *non* già, *ma* ... *se non* quanto ... *non* pinto, *ma*...», portano progressivamente slittando all'affermazione (ultima terzina) che tutta questa labirintica addizione di *non*, di *né* e di *ma* di rinvio, di situazioni ambigue e rovesciate, è lo stesso percorso del discorso amoroso, che Amore nella sua potenza mirata (*Cieco non già, pharetrato, nudo, vivo*) *mostra* come suo contenuto specifico al poeta-amante, tanto piú torbido e vinto quanto piú addentro nei suoi segni e nel suo linguaggio (che infatti è celato a *molti* poeti d'amore). Come la

formula avverbiale *a parte a parte* (v. 13) indica l'operazione lenta e infinita della lettura dei segni amorosi, cosí l'ultimo verso, intensamente binario e con due verbi sinonimici coagulati intorno al lemma *Amore* centrale, «quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo», indica l'operazione complementare e infinita della scrittura, che recupera la distanza tra l'io-*auctor* e l'Altro, misurata in tutto il testo del sonetto e in tutti i testi del *Canzoniere*.

Nel Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 5*v*, il testo, trascritto a seguito di *In qual parte del ciel* (CLIX) e di *I' vidi in terra* (CLVI), precede a contatto l'attuale sonetto *Che fai, alma?* (cfr. introduzione a CL).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE, come CL. Assonanza in BC, *-ero*, *-eggo*.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 105-14.

1. *Non ... Né...*: due comparazioni negative spartite tra le due quartine, con movimento affine a quello del sonetto dei fiumi, «Non Tesin ... | non edra» (cfr. introduzione a CXLVIII) e a quello del sonetto XXVI 1-5, «Piú di me lieta *non* ... | *né* lieto piú...»; cfr. introduzione a CXLIV. *d'atra*: da atra, fosca come la notte; cosí nella sestina raddoppiata CCCXXXII 66, dove il *chiaro* giorno si oppone alle *atre* notti di virgiliana memoria, come qui *atra* e *tempestosa* commemorano l'*atra* | *tempestas* di Virgilio, *Aen.* V 693-94 (Scherillo). *atra et tempestosa*: binomio aggettivale della sfera naturale perfettamente corrispondente a *fosco et torbido* nella sfera delle pulsioni, v. 3. *onda*: lemma che itera il fonetismo iniziale «N*on d'a*tra», forse con intento fonosimbolico (Noferi).

2. *fuggío*: fuggí, con perfetto arcaico come nella sestina *L'aere gravato*, in altra comparazione: «Ma non fuggío *già mai* nebbia per vènti, | *come* quel dí...», per cui cfr. nota a LXVI 37. I due verbi della prima similitudine *fuggío* ... | *com'io* ... | *fuggo* sono segnati entrambi da *enjambement* con funzionale figura di avvicinamento e identificazione tra *comparatum* e *comparandum*. *stanco nocchiero*: lo stesso «stanco nocchier» nella tempesta della canzone degli occhi (LXXIII 47), con diametrale rovesciamento 'in morte' nel sonetto *La vita fugge*: «veggio fortuna *in porto*, et stanco omai | il mio nocchier...» (CCLXXII 12-13). Per il movimento della prima comparazione si veda in parallelo l'epistola poetica a Giacomo Colonna, I 6, 110-15: «nec unquam | navita nocturnum scopulum sic horruit, ut nunc | illius et vultus et verba moventia mentem | ... | horreo». *in porto*: un *tranquillitatis portus*, a riparo dalle turbolente procelle del vivere, come ad inizio della lettera *Var.* XXI = *Disp.* 6, di tematica amorosa.

3. *fosco et torbido*: le tinte del pensiero in tutto parallele a quelle dell'onda marina, *atra et tempestosa* (v. 1), in opposizione alla *luce* e al *raggio* (e prima *lume*) della seconda quartina; allo stesso modo, con forte memoria interna, nel sonetto *L'aura gentil*, 5-8: «Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi, | *fuggo* dal mi' natio dolce aere tosco; | per far *lume* al *penser torbido et fosco*, | cerco 'l mio sole...», cfr. nota a CXCIV 7; *Tr. Mor.* I 61, e anche il contrasto di CXLV 6: «al dolce aere sereno, al fosco et greve». Il segmento *com'io* in posizione forte ad inizio di verso fa eco al *fuggío* (v. 2) sempre esordiale dello stanco nocchiero, introducendo una comparazione sottile di natura fonica, poi ripresa da *gran desio*, alla clausola interna del primo emistichio settenario del v. 4: contatto fonico che si somma al contatto logico rovesciato di *fuggío* con *fuggo*.

4. *fuggo*: in soluzione allitterante ed *enjambante*, come in CCXXXIV 9-10. *ove*: un dove che sta come il *porto* al nocchiero, dunque un luogo di rifugio e di pace, un *portus salutis* come nella sestina LXXX 34 e nel sonetto XIV 7. *gran desio*: indicazione equivalente alla *gran speranza* del sonetto che precede, per cui

cfr. nota a CL 14; anche CXL 6, CXLVII 11, introduzione a CXLVII. *mi sprona*: è ripresa la metafora del cavaliere e del cavallo del vicino sonetto «Quando 'l voler che con duo sproni ardenti» (cfr. nota a CXLVII 1) e del sonetto a questo primitivamente associato negli scartafacci «Voglia mi sprona...» (CCXI); LXXI 9. *e 'nchina*: mi rivolge, mi piega (verbo sempre retto da *mi*); cfr. «s'a mercede | miseria extrema de l'humane cose | già mai ti volse, al mio prego t'inchina» (CCCLXVI 9-11).

5. *mortal vista*: l'occhio d'un uomo (complemento oggetto prolettico), come nella terza *cantilena oculorum* in un eccesso di luce, «quando | l'umana vista il troppo lume avanza» (LXXIII 80-81); «mortal guardo», per cui nota a CLIV 6. *luce*: gli occhi lucenti della donna contrapposti alla *vista* dell'amante, questa *mortal*, l'altra *divina*, cosí come *mortale* si oppone ad *angelico* nel sonetto dei capelli d'oro XC 9-10; cfr. CLIV 5-6; nel mezzo, tra il terrestre e il celeste, c'è l'elemento tempo, *mai*, al centro del verso e alla scadenza del primo emistichio settenario, che fa eco al vocalismo tonico di *mortal*.

6. *vinse*: sopraffece abbagliando. Verbo ad inizio di verso speculare a *fuggío* del primo termine di paragone, anche qui introdotto da *enjambement* in tessuto fortemente allitterante, *vista ... divina | vinse*. *come la mia*: come la potente luce dei suoi occhi [il «bel dolce soave bianco et nero» del verso che segue] *vinse* la mia *vista*, i miei occhi. I due soggetti sinonimi *luce divina* e *raggio* [prima *lume* negli scartafacci, corretto in testimone intermedio non documentato] *altero* agiscono mediante un solo verbo *vinse* su un solo oggetto, la *vista*, con rapidità sintattica proporzionale alla forza di quel gran lume. Il *raggio altero* dello sguardo rimanda all'*altera | vista* degli animali che come le aquile possono guardare il sole (nota a XIX 1), all'*altero lume* (XXVIII 109) e *luce altera* (CCXX 12), nonché agli occhi-*rai* sapienziali annunciati fin dalle soglie del Libro, cfr. introduzione al sonetto III. Segue altro *enjambement*.

7. *bel dolce soave ... nero*: somma di aggettivi e di aggettivi sostantivati adibiti a rappresentare cromaticamente e fonicamente il messaggio inarticolabile di *luce*, *raggio* e *strali*. Il *bianco et nero* (un punto di non-colore, qui lo sguardo dell'Altro, che vince tutte le sostanze precedentemente e singolarmente esibite) è quel ricordo ciniano che compare anche nella canzone *Verdi panni*: «Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi | nel bel nero et nel biancho | che mi scacciâr di là dove Amor corse...», per cui cfr. nota a XXIX 23; «soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho | volgete il lume in cui Amor si trastulla», LXXII 50-51; particolarmente congruente anche la situazione della ballata rifiutata *L'amorose faville e 'l dolce lume*, 7-9 (Solerti, X): «Amor dal bel viso lucente | si fa mia scorta et infallibil segno, | mostrandosi nel *bel nero e nel bianco*». Per la tessera *dolce soave* cfr. nota a XCI 4.

8. *in che*: lezione prima e ultima, con la variante intermedia *ove* documentata nell'interlinea degli scartafacci; in questo 'dove' si nasconde Amore, secondo tutta la tematica stilnovistica ripresa da Petrarca, cfr. introduzione a CXLIV, ecc. La variante *ove* (nei quali occhi) rinvia strettamente a *ove* del v. 4, il luogo di speranza e di pace, sia pure petrarchescamente inquieta e contraddittoria; cfr. introduzione a CXLVII. *strali*: sono ovidianamente le archetipiche frecce d'oro, «l'aurate sue quadrella» (CCVI 10), «l'orato ... strale» (CLXXIV 14, CCLXX 50, CCXCVI 7-8) che portano amore (*Met.* I 470) e insieme i fulgenti dardi degli occhi di madonna; cfr. CXXXIII 1. *dora*: fa d'oro. Lo stesso verbo, sempre in circuito fonico con *Amor* (qui a contatto) nel sonetto *Stiamo, Amor, a veder*: «vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra | l'abito electo», CXCII 5-6. *affina*: rende pungenti. Per l'andamento di tutto il verso «in che i suoi strali ... affina»

Daniello richiama l'*Ars amatoria*: «in quibus occulte spicula tingit Amor» (II 708), anche se con *in quibus* Ovidio allude ad altre voluttà.

9. *Cieco non già*: rovesciamento della metafora classica di Amore cieco in quanto irrazionale; Amore non è cieco perché risiede negli occhi della donna che sanno dove indirizzare il colpo, come il «buon sagittario» del sonetto LXXXVII 1-8, essendo sedi del sapere. La posizione forte di *Cieco* all'inizio delle terzine produce estraniamento rispetto alla cecità indotta dell'amante, descritta nella seconda quartina. *pharetrato*: con la faretra e le frecce del tradizionale armamentario di Amore; cosí nella lettera *Var.* XXI = *Disp.* 6: «alatus et faretratus ille puer», e all'inizio di *Tr. Cup.* I 20-27: «mirai ... | sovr'un carro di foco un garzon crudo | con arco in man e con saette a' fianchi; | nulla temea, però non maglia o scudo, | ma su gli omeri avea sol due grand'ali | di color mille, tutto l'altro ignudo»; CCXC 9.

10. *nudo*: il fanciullo Amore è nudo, come in Ovidio, *Am.* I x 15-16, «Et puer est et nudus Amor, sine sordibus annos | et nullas vestes, ut sit apertus, habet». Nella lettera all'amico fiorentino Francesco Nelli, priore della chiesa dei Santi Apostoli, Petrarca descrive le contraddizioni di Amore che sfuggono alla ragione: «Iudicantis gravem atque stabilem esse animum oportet; volatilis Amor est. Amictu varie cogitationis indutum; *nudus est.* Lynceis luminibus; *cecus est.* Etate integra; *puer est.* Pacificum et inermem; *faretratus est.* Rectum et inflexa sectantem; procurvo gaudet arcu. Innocuum; nulli parcit» (*Var.* XXIX = *Disp.* 13). «Nudus Amor» anche in Properzio, *El.* I II 8; cfr. *Tr. Cup.* I 27. *se non quanto ... vela*: «eccetto in quelle parti che il pudore vuole che si celino» (Leopardi). Nelle minute la prima lezione, sincronicamente cancellata, è *se non dove*, con simile valutazione dello spazio velabile. Con *dove* ancora piú marcata l'allitterazione di *vergogna ... vela*, che attraversa orizzontalmente quella verticale delle parole in rima della terzina, *veggo*, *vela*, *vivo*.

11. *garzon...*: è il *puer* ovidiano (*Ars am.* I 10; *Am.* I 1 5), come in *Tr. Cup.* I 23, per antico francesismo, il *puer alatus* dell'*Africa*, III 119; cfr. *Epyst.* I 8, 49; *Fam.* III 21, 5, ecc. Il collegamento *garzon ... pinto* suggerisce il rinvio all'Elegia XII del secondo libro, dove Properzio, elencando i nefasti attributi di Amore, attribuisce a un pittore la geniale invenzione dell'immagine di Amore come un fanciullo: «Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, | nonne putas miras hunc habuisse manus? | ... | Idem non frustra ventosas addidit alas | ... | Et merito hamatis manus est armata sagittis, | et pharetra ex umero ... iacet» (Gesualdo). *vivo*: perché Amore, come altrove, si identifica con la donna e con la potenza del suo sguardo operante, quel «sol ch'à d'amor vivo i raggi» (CLXXVI 4).

12. *Indi mi mostra*: di lí, da quegli occhi, che per ora sono stati evocati mediante emblemi metonimici, *luce*, *raggio*, *bianco et nero*, *strali*, e che in chiusura si precisano come *begli occhi*, v. 13. Il sintagma *entro a' begli occhi* suggerisce anche che il contenuto dell'avverbio *Indi* non sia molto diverso da *entro* (v. 13) e da *in che* (v. 8), insomma un moto minimo, come nel luogo parallelo della canzone CXXVII 49-51: «*ove* ["nel bel viso piú che humano"] fra 'l biancho et l'aurëo colore | sempre *si mostra* quel che mai non vide | *occhio mortal*, ch'io creda, altro che 'l mio». *quel ch'a molti cela*: quello che Amore *mostra* e che *molti* non vedono (perché il poeta che scrive è piú abbagliato dalla *luce* e dal *raggio*, vv. 5-8, quindi piú addentro nel linguaggio di Amore) è lo stesso oggetto della scrittura; *quel* anticipa «quant'io parlo ... et quant'io scrivo» dell'ultimo verso. Altri incongruamente intende dei sentimenti della donna, resi noti da Amore solo al poeta (Ferrari), che, se cosí fosse, sarebbero celati a tutti e non *a molti*, cioè

a molti di quelli che scrivono rime amorose leggendo nel dettato di Amore, che «confuso ditta» CXXVII 5-6.

13. *a parte a parte*: punto per punto (Noferi), con la lentezza annunciata fin dalle soglie del Libro, per cui cfr. nota a XVIII 4, CCXIV 16.

14. *quant(o) ... quant(o)*: tutto quello che, con forte bimembrazione del verso finale (Damaso Alonso), calcata sul raddoppio dell'io-*auctor* e dei due verbi speculari nello stesso campo semantico. *parlo*: dico in rima, verbo che fa specchio al sinonimico *scrivo*, come i vari *dire* e *ragionare* del lessico petrarchesco e pre-petrarchesco; cfr. nota a CXLIII 1, CCIV 2, CCCIX 11, CCCXXXIX 9; *Tr. Mor.* II 60.

Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa,
che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène,
in riso e 'n pianto, fra paura et spene
mi rota sí ch'ogni mio stato inforsa.

Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorsa,
ma pur come suol far tra due mi tene,
per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

Non pò piú la vertú fragile et stanca
tante varïetati omai soffrire,
che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca.

Fuggendo spera i suoi dolor' finire,
come colei che d'ora in hora manca:
ché ben pò nulla chi non pò morire.

Sonetto delle «varïetati» (v. 10), di stati d'animo fluttuanti, di scontro estremo di contrari, come in tutta questa sequenza aggiunta nella 'forma' Chigi (cfr. introduzione a CXLVII), dove è nominato ambiguamente ma risolutamente quel numero «due» tematico («et vivomi intra due, | né sí né no nel cor mi sona intero», CLXVIII 7-8) che sembra lasciare un'impronta fisica e remota nella struttura binaria della maggior parte dei versi nonché nella stessa bipartizione del *Canzoniere*: «ma pur come suol far tra due mi tene» (v. 6). Un «due» che è spacco tra cielo e terra, come mostra fin dall'inizio la 'varietà' annunciatrice di tutto il testo, fondata su un *oxymoron* indistricabile e incarnato nel deittico, «*Questa* humil fera...», intorno al quale si aggregano altre lacerazioni, *angel* contro *fera*, *humana* contro *tigre* e *orsa*, *vista* esterna contro *forma* interiore, asprezza contro mansuetudine (vv. 1-2). Il «due» è anche raddoppiato in una pluralità uguale a se stessa, come subito nel terzo verso, dove il *riso* e il *pianto*, la felicità e la miseria di ora, si specchiano chiasticamente nel pianto e nel riso di dopo (*paura et spene*), le stesse pulsioni contrastanti nella prospettiva del futuro (introduzione a LVII). La tensione binaria del testo (*tigre* ... *orsa*, *vista humana* ... *forma d'angel*, *m'accoglie* ... *mi smorsa*, *fragile* ... *stanca*, fino al raddoppio termico-cromatico delle coppie verbali antitetiche e giustapposte, *arde* e *agghiaccia*, *arrossa* e *(i)nbianca*, e fino all'oscillazione minima finale tra potere e non-potere, *ben pò* ... *non pò* entrambi negativi), è interrotta soltanto da soluzioni ossimoriche di misto e insanabile conflitto, *humil fera*, *dolce veneno*, e al limite invade intollerabilmente il Soggetto, che «Non pò ... | tante varïetati omai soffrire». Il rimedio alla «plu-

ralità-disordine» (Contini), alla somma non piú analizzabile delle tumultuose tensioni, è la morte, rimedio unico e unitario, che però è indicato da una serie ternaria di verbi sinonimici, allineati verticalmente e in punta di verso nell'ultima terzina: *finire*, *mancare*, *morire*; punto evidente di fuga («Fuggendo spera...»), ancorato per altro nello stesso luogo alla perenne dualità di bene e di male (v. 12), e cioè asimmetricamente a un verbo *spera* positivo (nel futuro) e a un sostantivo *dolor(i)* negativo (nel presente), in un silenzioso dramma di parti del discorso, di tempi e di numeri.

Nel Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 4*r* (terza 'raccolta di riferimento' 1359-60 per Wilkins, *The Making*, p. 158), il testo è il primo della serie che include in successione i sonetti *Ite, caldi sospiri* e *Le stelle, il cielo*, ancora consecutivi (CLIII, CLIV), nonché il sonetto *Dal bel seren de le tranquille ciglia*, ora *Amor et io* CLX, con ordine scambiato delle quartine.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CXLVIII e i successivi CLIII-CLVI.

1. *Questa*: esordio con deittico di prossimità, come in CLXXXV, «Questa fenice de l'aurata piuma». *humil fera*: la stessa «fera ... mansüeta» di CXXVI 29, con simile urto ossimorico tra sostantivo e aggettivo; la *fera* è circoscritta appositivamente da *tigre* e *orsa*, l'aggettivo *humil* (mite, benevola, cfr. nota a XLII 1, ecc.) è ripreso allitterando da *humana* e dal messaggio complessivo di *forma d'angel*; cfr. CCLXV 1-2. *un cor di tigre o d'orsa*: lo stesso secondo emistichio di endecasillabo nella sede opposta dell'ultimo verso di CCLXXXIII 14, «non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso», ad indicare l'asprezza d'un animo selvaggio. Motivo lirico non comune, presente in Bernart de Ventadorn con la coppia equivalente dell'orso e del leone: «francs cor umils, gais e cortes! | ors ni leos non etz vos ges, | que·m aucizatz, s'a vos me ren» (*Non es meravelha s'eu chan*, 54-56); della *ursina rabies* e della scaltrezza dell'orso «in maleficio» parla Plinio, *Nat. hist.* VIII 54. Negli scartafacci la prima stesura dei vv. 1-2, cassata e sostituita, è la seguente: «Piú che tygre aspra e piú selvaggia ch'orsa, | questa humil fera in forma d'angel vene» (c. 4*r*), «la cui dicotomia s'accentua (e nel concentrarsi perde di convenzionalità topica)» nella lezione d'arrivo (Contini). La stessa aggettivazione e oscillazione nel sonetto «*Aspro* core et *selvaggio* ... | in dolce, *humile*, *angelica* figura...» (CCLXV 1-2).

2. *'n vista humana*: con aspetto non selvaggio, con altro scontro mentale tra l'umano e l'angelico dello stesso verso; cosí anche la *forma*, contrapposta alla *vista* esterna, agostinianamente è l'essenza spirituale; «Non era l'andar suo cosa mortale, | ma d'angelica forma», cfr. nota a XC 9-11, CCLXVIII 37, introduzione a XVI. *vène*: verbo d'intonazione scritturale secondo il modello piú prossimo di *Is* LXIII 1, «Quis est iste, qui venit?», da cui Cavalcanti nel famoso attacco del sonetto «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira...»; un *venire* certo contrapposto all'andare della fiera, il verbo della meraviglia e del miracolo.

3. *in riso e 'n pianto ... et spene*: «queste sono le quattro passioni dell'animo» (Castelvetro), esattamente come nella fluttuazione quadrimembre tutta verbale della canzone *Di pensier in pensier*, «or ride, or piange, or teme, or s'assecura», per cui cfr. nota a CXXIX 8, introduzione a LVII e a CXLVII.

4. *mi rota*: mi gira (come una ruota) e volge facendomi toccare alternativamente tutti gli estremi della gioia (*riso*), del dolore (*pianto*), della paura e della speranza; in modo affine, sia pure con altra metafora, nel sonetto CCLXVI 3-4: «la mia fortuna ... | mi tene a freno, et mi travolve et gira». *inforsa*: mette in forse e in dubbio ogni mia condizione (*stato*), sicché «io non so mai se mi debba

allegrare, attristare, temere o sperare» (Castelvetro). Verbo dantesco (*Par.* XXIV 87), corrispondente ad *addurre in forse* di XXIX 10.

5. *Se 'n breve*: se al piú presto, con messaggio di urgenza e di necessità aggiunto sulla prima soluzione degli scartafacci, che dava *E s'ella non*; la mancanza d'un soggetto pronominale avvicina ancor piú il soggetto *fera* (v. 1) ai due verbi che qui le competono. *m'accoglie*: come sua preda. Certo è ripresa l'immagine della fiera iniziale, che necessariamente si estende anche al discusso secondo verbo antitetico *non mi smorsa*, che varrà come 'non cessa di mordermi' («non lo lascia libero dai suoi morsi andare», Gesualdo), come farebbe una tigre o un'orsa. A quest'interpretazione già antica si oppone la *pruderie* di tutti i commentatori moderni dal Tassoni in poi, che intendono «non mi libera dal morso» (nella qui incongrua immagine del cavallo); ma a Petrarca piacciono i metaforici *morsi* dell'Amore (cfr. nota a XXIX 17) e della Morte (CXX 5-6, CCCXXXI 17-18), ovidiani («pectora ... momordit amor», *Heroid.* XIII 30), e danteschi («ogni senso | co li denti d'Amor già mi manduca», nella canzone *Cosí nel mio parlar*, 31-32; e anche «per che l'armato cor da nulla è morso», nella canzone *Amor, da che convien*, 75): morsi da fiera senza i quali per altro male si spiega il *veneno* e l'infezione che segue (vv. 7-8), come già notava finemente il Castelvetro. Non è escluso che sia qui presente l'immagine pericolosa dell'«orso quando scherza» di Dante 'petroso' (sempre *Cosí nel mio parlar*, 71), per il quale Contini ricorda un proverbio citato da Franco Sacchetti, che dice: «Non ischerzare con l'orso, se non vuogli esser morso» (novella CL). Lo stesso verbo violento con lo stesso significato in CXCV 2-3: «né però smorso i dolce inescati hami, | né sbranco i verdi et invescati rami».

6. *ma pur ... tra due mi tene*: ma continua a tenermi (*pur ... mi tene*), come ha sempre fatto sin qui, tra due contrari, tra *riso* e *pianto*, tra *paura* e *spene*, e poi tra vita (v. 8) e morte, indicata dalla gamma omogenea dei verbi *Fuggendo, finire, manca, morire* (ultima terzina). In parallelo la navicella del vivere «ritenuta anchor da ta' duo nodi» nella canzone d'apertura della Seconda Parte del Libro, CCLXIV 83.

7-8. *per quel ... è corsa*: per questa mescolanza di dolcezza e di veleno che sento andare per le vene al cuore avverto [sempre *sento*, assente per zeugma complicato semanticamente] che la mia vita è gia trascorsa, passata via, finita. Intenso *enjambement* accompagnato dalla commistione fonica di *vene* (in rima equivoca) con *veneno* a cavallo dei due versi. *dolce veneno*: come in CCVII 84, e come nella *Consolatio*, laddove la bella Filosofia vede Boezio pericolosamente nutrito «dulcibus ... venenis» della poesia (*Cons.* I 1). Il vocativo *Amor*, alla clausola del primo emistichio settenario, concentra il fonetismo iniziale dato da *cor ... orsa, forma, cor* (vv. 1, 2, 7) e da tutta la rima A, lemma centrale come alla fine del sonetto che precede, CLI 14. Lo stesso messaggio nella stessa posizione nel sonetto che segue, CLIII 8. *mia vita è corsa*: con gli stessi ingredienti nella sestina CCXIV 38, «s'alcun pregio in me vive, o 'n tutto è corso»; CCCLI 14.

9. *Non pò piú*: altro elemento d'implicazione con l'attacco delle terzine del sonetto che segue, *Dir se pò ben...*, CLIII 9. *la vertú*: la mia forza vitale (infatti negli scartafacci in prima battuta *mia vertú*), come in CXLI 11, «che mia vertú non pò contra l'affanno». La *vertú* risente l'effetto anche fonico del *veneno* e delle *vene* infettate dalle *varietati* degli stati d'animo. *stanca*: per tanto peso e conflitto, come la *vertude stanca* dantesca, *Inf.* II 130, e come lo stile «stancho et frale» di CCCLIV 2

10. *varietati*: varietà, diversità, variabilità, *fluctus animi*, oscillazioni nel tempo; parola-chiave della discordanza dell'Io mutuata da Agostino, quando rilan-

cia l'unità e la stabilità di se stesso oltre la vita: «tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae» (*Conf.* XI XXIX 39; piú XII XI 14), anche dantesca (*Tutti li miei penser*, 2; *Vita Nuova* XIII). *soffrire*: sopportare, sostenere; cfr. XXIX 15-16, CXI 10, CXL 5, ecc.

11. *'n un punto*: nello stesso momento, simultaneamente; cfr. CV 90, CCI 6, CCLXVIII 17, ecc. *arde ... e 'nbianca*: quattro verbi che corrispondono ancora alle quattro passioni, tutti stretti insieme dal vocalismo tonico e semiatono (*a*); cosí «ardo, et son un ghiaccio» di *Pace non trovo*, per cui cfr. nota a CXXXIV 2; CL 6. *arrossa e 'nbianca*: la vampa e il pallore mortale delle altre due opposte pulsioni.

12. *Fuggendo*: soggetto è sempre *vertú* (v. 9), la forza vitale che fugge dalle vene. *spera ... dolor'*: due lemmi che riprendono il positivo di *spene* e il negativo di *pianto*, quindi ancora un'estrema 'varietate'. *finire*: altro punto d'implicazione anche verbale col sonetto che segue, «morte o mercé *sia fine* al mio dolore», CLIII 4.

13. *come colei ... manca*: come fugge quella forza che si estingue piano piano (*d'ora in hora*); in parallelo «Cosí lo spirto d'or in or vèn meno» (CLXXXIV 9), CCLXXI 1, CCCXXXI 20, CCCLVI 8.

14. *ché ben pò nulla ... morire*: ripresa e risposta a *Non pò piú* della *vertú ... stanca* (v. 9), la morte come rimedio all'intollerabile conflitto delle *varietati* e fluttuazioni dell'animo. Castelvetro cita Seneca il retore, *Controversiae* II 2, 4: «Quicquam non potes quae mori potes?», certo influente per il gioco del verbo *potere*, qui già anticipato in apertura delle terzine, e ripreso consecutivamente in CLIII 9 e 13; cfr. Feo, *Pallida no*, p. 349, nota 70, su questo «adattamento» senecano.

Ite, caldi sospiri, al freddo core,
rompete il ghiaccio che Pietà contende,
et se prego mortale al ciel s'intende,
morte o mercé sia fine al mio dolore.

Ite, dolci penser', parlando fore
di quello ove 'l bel guardo non s'estende:
se pur sua asprezza o mia stella n'offende,
sarem fuor di speranza et fuor d'errore.

Dir se pò ben per voi, non forse a pieno,
che 'l nostro stato è inquïeto et fosco,
sí com'è 'l suo pacifico et sereno.

Gite securi omai, ch'Amor vèn vosco;
et ria fortuna pò ben venir meno,
s'ai segni del mio sol l'aere conosco.

La tempesta delle «varïetati» di *Questa humil fera* (CLII) tocca anche questo sonetto (in consecuzione organica già negli scartafacci), immaginato per opposizione come elegiaco messaggio affidato ai sospiri e ai pensieri d'amore, visti altri da sé e mandati fuori in forma di parole a raccontare (*parlando*, *Dir*, vv. 5 e 9) lo stato del poeta dolente, un po' nel gusto dantesco dei due sonetti palinodici «Parole mie che per lo mondo siete, | ... | ditele...» e «O dolci rime che parlando andate | ... | non v'arrestate...», come si attuerà pateticamente 'in morte' con l'*incipit* similare «Ite, rime dolenti, al duro sasso | ... | Ditele...» (CCCXXXIII); qui un discorso poetico fluido e segnato da anafora crescente in positivo, liberatoria: «Ite, caldi sospiri ... | Ite, dolci penser' ... | Gite securi omai...» Se le quartine continuano lo scontro concettuale tipico di CLII (*caldi* sospiri contro *freddo* core, *ghiaccio* delle pulsioni paralizzate contro il fuoco della *pietà*, *morte* contro *mercé*, *speranza* del futuro contro *errore* del presente), la prima terzina, dove significativamente l'anafora è sospesa, introduce al distacco delle *varietati*, enunciando il potere trasferito del *dire* dei sospiri (il sonetto stesso) contro il non-potere del Soggetto che scrive, come suggerisce verbalmente l'inversione di segno del verbo *potere* nei due versi antitetici nella stessa sede ad attacco delle terzine: «*Non pò piú* la vertú fragile et stanca...» (CLII 9) contro «Dir *se pò ben* per voi...» (v. 9). La stessa cosa è leggibile nel rovesciamento in positivo dei tre *se* ipotetici negativi dei due testi contigui, tutti legati ad esiti di morte (CLII 5-8, qui in posizione simmetrica alla fine di ciascuna quartina, vv. 3-4, 7-8), mentre l'ultimo *se* dell'ultimo verso, «s'ai segni del mio sol l'aere conosco», apre un presagio qua-

si 'meteorologico' di sereno e di bel tempo (ripreso in CLIV, cfr. introduzione al trittico XLI-XLIII), sorretto dai lemmi *sol(e)* e *aere*, che neutralizzano al livello d'una naturalità sublimata la tensione tra lo stato «inquïeto et fosco» dell'amante e quello «pacifico et sereno» dell'amata (vv. 10-11): sforzo di immedesimazione non diverso da quello che caratterizza il primo sonetto dell'Aura (CXCIV), dove la stessa *aura* e lo stesso *sole*, metaforici e reali, rasserenano nell'agnizione il non meno «torbido et fosco» pensiero di partenza.

Nel Codice degli abbozzi, Vaticano lat. 3196, c. 4*r*, il testo è consecutivo a *Questa humil fera*, per cui introduzione a CLII.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CLII e i successivi CLIV-CLVI.

1. *caldi*: aggettivo contrapposto a *freddo*, come nel secondo verso in ordine rovesciato *ghiaccio* a *Pietà*, con raddoppio antitetico tutto interno al «freddo core»; cfr. nota a CCCXXXIII 1.

2. *rompete il ghiaccio*: «rompendo il duol...» del vicino sonetto *Che fai, alma?*, con immagine di stato d'animo pietrificato leggibile soprattutto in prima stesura, cfr. nota a CL 13. *Pietà*: complemento oggetto. *contende*: ostacola, quasi il ghiaccio contendesse palmo a palmo il terreno della benevolenza, *Pietà* o *mercé*, v. 4; cfr. XXVIII 107, CCLXXVII 13, CCC 3.

3. *prego mortale*: la preghiera d'un uomo; cfr. CLI 5. *al ciel s'intende*: è ascoltato in cielo; cfr. LIII 43, «Et se cosa di qua nel ciel si cura». Rima ricca e derivativa con *contende* e *s'estende*.

4. *morte ... fine*: lemmi evidentemente implicati con *finire* e *morire* in chiusura del sonetto che precede (cfr. nota a CLII 12); una morte che sta sullo stesso piano della grazia o remunerazione di madonna (*mercé*).

5-6. *Ite ... s'estende*: parlate [*Ite ... parlando*], esprimetevi a parole fuori di quest'anima [*di quello*] dove non giunge il suo sguardo (perché conteso tra ghiaccio e pietà). La stessa perifrasi arcaica di *ire* o *andare* col gerundio (cfr. nota a XVI 12, ecc.) sollecita il rinvio contestuale all'*incipit* del sonetto dantesco «O *dolci* rime che *parlando* andate...», nonché all'uscire parlando degli spiriti di una stanza di canzone di Dante: «poi prende Amore - in me tanta vertute, | che fa li miei spiriti *gir parlando*, | ed escon *for* chiamando...» (*Sí lungiamente*, 9-11; *Vita Nuova* XXVIII). I pensieri d'amore (*dolci*), visti come altro da se stesso, rinviano all'allocuzione del sonetto XXXII 5-6: «I' dico a' miei pensier': Non molto *andremo* | d'amor *parlando* omai...», anche qui con potente *enjambement* di dissociazione psicologica.

7. *se*: esprime la stessa condizione del *se* della prima quartina nella medesima posizione e con lo stesso risultato (v. 3), *sia fine ... sarem fuor di speranza*. *pur ... n'offende*: continua a perseguitarci. Il pronome *n(e)* indica l'insieme dell'Io e dei pensieri, il *noi* di XXXII 8; cfr. CL 3, 5. L'*asprezza*, che rincara il *ghiaccio* iniziale, è in circuito negativo con *mercé* (v. 4), cosí come *stella* con *morte*; in questa somma di *asperitas* e di destino, è il punto di fuga (v. 8), cfr. «S'egli è pur mio destino, | ... | ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda...», CXXVI 14-16. *mia stella*: come in CCIII 7 e CCXVII 11.

8. *sarem*: sembra rispondere al «Che fia di noi» di CL 3, nel colloquio tra l'Io e l'anima. *speranza ... errore*: se la speranza è il positivo nel futuro (introduzione a CLII), l'errore sembra il negativo del presente, un travaglio interiore (dolor, «pianto», CLII 3), non diverso dall'*affanno* di CCLXXVIII 11, «io sia fuor di tanto affanno»; insomma un messaggio di morte, perfettamente corrispondente a quello finale della prima quartina e a quello di CLII 8. Con *fuor di spe-*

ranza è ripreso il sintagma della terza *cantilena oculorum* (cfr. nota a LXXIII 78), «et vivo del desir fuor di speranza», senza che qui il doppio *fuor* indichi una privazione ma piuttosto una situazione extraterritoriale.

9. *se pò*: attacco di terzina certamente implicato con *Non pò piú* nella stessa posizione nel sonetto che precede, nota a CLII 9. *ben*: avverbio energicamente asseverativo che si spenge nel *forse* del secondo emistichio. *per voi*: da voi (*per* di agente); il *voi* sono i soli pensieri dissociati dall'Io, ma ugualmente incapaci di dire *a pieno* l'inquieto stato dell'amante. *a pieno*: interamente, fino in fondo, essendo il *Dir* inadeguato.

10. *'l nostro stato*: la condizione dei pensieri e dell'Io, visti ancora separatamente come raddoppio d'inquietudine. *inquïeto et fosco*: dittologia corrispondente a *fosco et torbido* (sempre il pensiero) nel vicino sonetto *Non d'atra et tempestosa*, nota a CLI 3. Per l'opposizione con lo stato di lei, *pacifico et sereno*, cfr. la scissione binaria di CCCIII 12, «i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi»; del pari: «al dolce aere sereno, al fosco et greve», CXLV 6.

11. *pacifico et sereno*: lo *stato* di «Pace tranquilla senza alcuno affanno» (LXXIII 67) e di celeste *serenitas* della donna del Libro; cfr. CIX 11, CXXV 67, CLVII 8.

12. *Gite securi*: rassicuratevi, con messaggio opposto al dubbio (*forse*) del v. 9 circa la pienezza e la comunicabilità del dire; ma i pensieri sono diventati parole (*parlando ... Dir*), il sonetto stesso improntato da Amore (*Amor vèn vosco*). I pensieri che 'dicono' e 'parlano' e debbono andare (*Ite ... Ite ... Gite*) con autonomia di linguaggio suggeriscono il raffronto con il sonetto di Dante «Parole mie che per lo mondo siete, | ... gite a torno», nonché con l'attacco del congedo della ballata cavalcantiana *La forte e nova*, che Dante stesso memorizza: «Parole mie disfatt' e paurose, | là dove piace a voi di gire andate...» (vv. 25-26). Per il vocalismo latineggiante di *securi* cfr. nota a III 7. *vosco*: con voi; l'allitterante verbo *vèn*, ripreso da *venir* (v. 13), rinvia internamente a *vène* del sonetto che precede, CLII 2.

13. *ria fortuna*: la *fortuna* o *tempo rio* di Dante (*Guido, i' vorrei*, 6) e anche la *stella* iniqua del v. 7, la stessa «ria fortuna» della sestina CCXXXIX 34; la cattiva stella viene meno insieme al venir meno dell'*asprezza* (v. 7), come s'intravede nell'ultimo verso, che rovescia al positivo i due precedenti *se* negativi del testo, vv. 3-4 e 7-8. *pò ben*: ripresa intenzionale di *pò ben* del v. 9, come due soluzioni possibili positive delle parole e della fortuna. *venir meno*: cfr. CVIII 5.

14. *s'ai segni ... conosco*: sono i segni leggibili in natura d'un cambiamento, come scrive Virgilio quando parla dei pronostici del tempo, «Nec minus ex imbri [lo *stato ... inquïeto et fosco* dell'amante, v. 10] *soles* et aperta serena [lo stato *pacifico et sereno* dell'amata, v. 11] | prospicere et certis poteris cognoscere signis» (*Georg.* I 393-94). *mio sol*: i begli occhi lucenti di madonna, secondo la metafora costante di tutto il *Canzoniere*, il «fatal mio sole | degli occhi» (CXLI 5-6; CLIV 3 e 9). Si veda in particolare tutta la situazione del primo sonetto dell'Aura: «L'*aura* gentil ... | al soave suo spirto *riconosco*, | ... | per far lume al penser *torbido et fosco*, | cerco 'l *mio sole* et spero vederlo oggi» (CXCIV 1-8). Il *mio* o *nostro sole* anche in CXXXV 55, CLXXVI 14, CCLXXV 1, cfr. nota a CCCLIX 58. Forte clausola alla scadenza del primo emistichio settenario, con *sol* che raccoglie il fonetismo di *fuor ... fuor* (v. 8), di *Amor* (v. 12) e di tutta la rima A. *l'aere conosco*: riconosco, come in Dante «conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg.* XXX 48; *Tr. Mor.* II 114), con agnizione non diversa da quella iniziale del sonetto dell'Aura 'in morte' «Sento l'aura mia antica...» (CCCXX). Come il *sol* rinvia al *vivo lume* del sonetto che immediatamente segue (CLIV 3),

cosí l'*aere* è intensamente implicato con l'attacco delle terzine dello stesso sonetto, «L'aere percosso da' lor dolci rai...» (CLIV 9). Opportunamente Gesualdo parla d'una metafora «da prognostici», che Daniello e Castelvetro precisano citando Virgilio, *Georg.* I 438-39: «Sol quoque et exoriens et cum se condet in undas | signa dabit; solem certissima signa sequuntur».

Le stelle, il cielo et gli elementi a prova
tutte lor arti et ogni extrema cura
poser nel vivo lume, in cui Natura
si specchia, e 'l sol ch'altrove par non trova.

L'opra è sí altera, sí leggiadra et nova
che mortal guardo in lei non s'assecura:
tanta negli occhi bei for di misura
par ch'Amore et dolcezza et gratia piova.

L'aere percosso da' lor dolci rai
s'infiamma d'onestate, et tal diventa,
che 'l dir nostro e 'l penser vince d'assai.

Basso desir non è ch'ivi si senta,
ma d'onor, di vertute: or quando mai
fu per somma beltà vil voglia spenta?

Sonetto che apre una sequenza sul tema degli occhi lucenti di madonna (CLIV-CLX), qui nominati quasi con ogni loro possibile variante, *vivo lume*, *occhi bei*, *dolci rai*, e contrapposti dialetticamente al *mortal guardo* (e prima *veder nostro*) dello spettatore, coinvolto in un prodigio che non si ripeterà, ma del quale intanto è stato testimone: «or quando mai | fu per somma beltà vil voglia spenta?» (domanda del tempo impossibile in clausola finale, come in CXIII 14). Il tema degli occhi si specializza poi all'interno della *suite* nei quattro sonetti del pianto che seguono nel *Canzoniere* (CLV-CLVIII) per quella fusione organica di testi continuamente agganciati che caratterizza nativamente la sequenza dell'Aura come variazione intorno al motivo degli occhi-chiome (introduzione a CXCIV), nonché la serie non meno stretta dei sonetti sulla mano sistemati intorno alla parola del guanto (introduzione a CXCIX). Del pari questo ciclo di occhi e di lacrime nasce da un solo germe, e si può constatare, carte alla mano, che la lode degli occhi è stato il seme del piangere nell'intera modulazione. Sullo stesso foglio delle minute infatti (Vaticano lat. 3196, c. 4*r*, cfr. introduzione a CLII) questo sonetto *Le stelle, il cielo* è seguito da un altro testo di miracolo e di meraviglia, l'attuale CLX, che però in prima stesura cominciava con la seconda quartina di ora: «Dal bel seren de le tranquille ciglia...» Questa quartina rifiutata in quanto prima echeggia fortemente la preziosa nomenclatura significante di *lume*, *occhi* e *rai*, accumulando in risonanza riprese e variazioni, e cioè in rapporto stringente a ritmo ternario: *tranquille ciglia*, *due stelle fide*, *altro lume* (CLX 5-7); lo stesso avverbio *altamente* dell'amore sublimato, «chi d'amar altamente si consi-

glia» (CLX 8), gioca di contrappunto col «*Basso* desir» e con la «vil voglia» di questo sonetto (ultima terzina), con evidente contiguità e continuità di discorso. Se dunque nel montaggio finale Petrarca scambia l'ordine delle quartine di CLX, e la quartina degli occhi si dissimula in seconda posizione, è perché intanto è cambiato l'ordine dei sonetti programmati nel Libro, e da un ordine stretto si passa ad un ordine sparso, e da una variazione monotematica tenue a una variazione monotematica larga e fortemente accentuata, da un dittico a un polittico. I due sonetti degli occhi, consecutivi nel cosiddetto Codice degli abbozzi e poi relativamente distanziati nelle caselle CLIV e CLX del *Canzoniere*, sono stati allontanati perché intanto quegli occhi si erano alterati, e da occhi sede deputata di Amore erano diventati occhi sede di pianto, o per dirla con Dante, che intride stilnovisticamente di sé tutto il gruppo CLV-CLVIII, occhi dolenti. Una qualche emozione dantesca sul tema della lode traspare anche in questo sonetto, dove le rime AB, soprattutto con le parole in rima *prova* e *Natura*, veicolano il motivo centrale della canzone *Donne ch'avete*, con le stesse rime nella sede BC della quarta stanza: «ella è quanto de ben pò far *natura*; | per essemplo di lei bieltà si *prova*. | De li occhi suoi...» (vv. 49-51; *Vita Nuova* XIX).

Nel margine degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 4*r*, l'indicazione *habet Thomasius* ad indicare che il sonetto era stato mandato al musico ferrarese Tommaso Bombasi, ricordato in *Sen.* IV 3; il 18 ottobre 1359 è inviato a Tommaso il sonetto *In qual parte del ciel* CLIX, secondo la postilla della facciata 5*v*, con indizio importante per la tradizione dei *Fragmenta*, che in piccoli gruppi circolano tra amici e musici.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CLII-CLIII, e poi CLV-CLVI.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 167-70.

1. *Le stelle ... gli elementi*: allusione alla virtú informante degli astri, del cielo e degli elementi (aria, acqua, fuoco, terra); del concorso di tanti agenti nella generazione dell'anima parla Dante nel *Convivio* IV XXI (Castelvetro), quando su base aristotelica discorre della «vertú de l'anima generativa», della «vertú del cielo» e di quella degli «elementi legati» (IV XXI 4); altro concorso di sostanze generanti in CXCIII 13-14: «quanto in questa vita | arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare», per cui cfr. note a CCCXXXIX 4, CCCLIV 9, e a CCCLIX 27; LXXIII 37-39, CCXLVIII 1-2, nonché il tema del vicino sonetto CLIX. *a prova*: a gara, cfr. LXXVII 1, CXXXV 15.

2-3. *tutte lor arti ... | poser*: con forte ricordo interno gli stessi elementi nel primo sonetto del guanto: «man ov'*ogni arte* et tutti *loro studi* | *poser* Natura e 'l Ciel per farsi honore» (CXCIX 3-4). *vivo lume*: lo splendore incarnato degli occhi della donna, *vivo sole* (CXXXV 58), a continuazione del *mio sol* del sonetto che precede, CLIII 14. È lo stesso *vivo lume* che sopravvive, su precedente variante *begli occhi*, nel *planctus* che comincia *Amor, se vuo'*, per cui cfr. nota a CCLXX 16 e a CLXII 11. In filigrana il *vivo lume* dantesco in chiusura del *Paradiso* (XXXIII 110).

4. *si specchia*: come in creatura privilegiata. Simile immagine in soluzione ugualmente *enjambante* in *Verdi panni*: «quella in cui l'etade | nostra si mira», per cui cfr. nota a XXIX 26-27. *'l sol*: anche il sole *si specchia* nel *vivo lume*, perché non trova altro lume pari a se stesso; nella concreta metafora petrarchesca la terra ha due soli, di cui «un piú bel lume» sono gli occhi della donna (CLXXX 10-11) dentro tutto il sistema del *mio sol* (nota a CLIII 14). Il gioco di *par* (PAREM) e di *par* (PARET) al v. 8 ha continuità nei vicini sonetti CLVI 4, CLVIII

5, ed è spia minima della continuità del discorso sul tema sole-occhi: «que' duo bei lumi, | ch'àn fatto mille volte invidia al sole» (CLVI 5-6), «né lagrime sí belle | di sí belli occhi uscir mai vide 'l sole» (CLVIII 13-14).

5. *L'opra*: l'opera celeste (il «vivo lume» del v. 3) è indicata come quella uscita dalle mani di Simone nel sonetto del ritratto, sempre ad attacco strofico, «*L'opra fu* ben di quelle che nel cielo | si ponno imaginar, non qui tra noi...» (LXXVII 9-10). *altera*: alta, divina. *L'opra ... altera*, contrapponendosi al *mortal guardo* (v. 6), rimanda alla situazione anche verbale di CLI 5-6: «Né mortal vista mai luce divina | vinse, come la mia quel raggio altero», dove *altero* gioca fonicamente con *atra* (v. 1), come qui con *altrove* (v. 4); simile il rapporto di *altera* con *altri* in *Son animali* (nota a XIX 1). *nova*: mai vista prima, mirabile, con aggettivo che sembra risentire del tipo scritturale «mirabilia opera tua» (*Ps* CXXXVIII 14, *Eccli* XI 4, *Apoc* XV 3); nel sonetto *Conobbi, quanto il ciel* la dittologia parallela «cose nove et leggiadre» (cfr. nota a CCCXXXIX 3); «altere et nove» in CXCII 2.

6. *mortal guardo*: a una prima lezione *che 'l veder nostro* (probabilmente ripensata per il contatto ravvicinato con *che 'l dir nostro*, v. 11) segue nel margine degli scartafacci la lezione *che mortal guardo*, sostituita con *mortal vista*, definitivamente bocciata nella vulgata, certo per la prossimità con la stessa soluzione del vicino sonetto CLI 5. *non s'assecura*: non è sicuro di poter sostenere quella luce, «non s'assicura in lei di poterla mirar, che non rimanga abbagliata come se mirasse fiso nel sole» (Daniello); cfr. nota a CCCXI 9; LIII 47, con la stessa clausola negativa; cosí Gianni Alfani, ballata *Quanto piú mi disdegni*, 9-11: «che mi spegne del volto | l'ardire, in guisa che non s'assicura | di volgersi a guardar negli occhi tuoi» (Scarano), che appunto conclude con l'incapacità dell'amante di sollevare in alto lo sguardo, «che non li può levar, tanto li 'ncende».

7. *tanta*: aggettivo prolettico che annuncia l'abbondanza di quella *dolcezza* e di quella *gratia*, che infatti è *for di misura*; l'insostenibile *tanta dolcezza* dell'ultimo sonetto del ciclo dell'Aura, CXCVIII 14. *negli occhi bei*: luogo dove agisce Amore, cosí come *nel vivo lume* (v. 3) agiscono gli enti celesti. *for di misura*: l'effetto di Amore come eccesso e dismisura, per cui cfr. nota a LXV 13.

8. *par*: verbo in posizione forte dopo *enjambement*; indica l'effetto prodotto sullo spettatore, alla maniera dantesca del sonetto *Tanto gentile*, dove *pare* è verbo-chiave (Contini), vv. 7 e 12 (*Vita Nuova* XXVI). In questa funzione il verbo *pare* è ripreso nei sonetti omogenei consecutivi CLVI 4, CLVIII 5. *piova*: faccia piovere, effonda, versi in abbondanza (*for di misura*). Verbo transitivo intensamente dantesco, nella ballata *I' mi son pargoletta*, 11-12: «Ciascuna stella *ne li occhi* mi *piove* | del lume suo e de la sua vertute» e nella canzone *Amor che ne la mente*, 63-65: «Sua bieltà piove fiammelle di foco, | animate d'un spirito gentile | ch'è creatore d'ogni pensier bono» (*Conv.* III), su metafora cavalcantiana: «E' piove | gioco d'amore in noi» (*Era in penser d'amor*, 3-4; *Pegli occhi fere*, 12; Arnaut Daniel, *Ab gai so*, 13: «l'amor qu'ins el cor mi plueu»). Di seguito nel *Canzoniere* la stessa immagine: «Amor ... | da' begli occhi un piacer sí caldo piove...» (CLXV 5-7); clausola similare in fin di verso nel sonetto CXCII 2-3: «vedi ben quanta in lei *dolcezza piove*», sempre in rima con la dittologia aggettivale *altere et nove*, nonché con *altrove*, qui in risonanza interna imperfetta alla scadenza del primo emistichio settenario del v. 4; cfr. CCCXXVIII 10. Gioco paronomastico con *prova*.

9-10. *L'aere percosso ... d'onestate*: questa vibrazione dell'*aere* per effetto dell'intensità di quel *dulce lumen* (*dolci rai*) è riportabile a un'invenzione di Cavalcanti: «Chi è questa che vèn ... | che fa tremar *di chiaritate l'âre*...?» (cfr. nota

di De Robertis al v. 2 del sonetto cavalcantiano, p. 17); qui, petrarchescamente, con ulteriore passaggio, quell'aria vibrante (uno dei *segni* annunciati in CLIII 14) è un'*aura veritatis* (Agostino, *Conf.* V XI 21), sapienziale come i *dolci rai* (*s'infiamma d'onestate*: «flores mei fructus honoris et honestatis», *Eccli* XXIV 23), proiettata sullo spettatore. Il risultato, come nel sonetto di Cavalcanti («sí che parlare | null'omo pote»), è la totale ineffabilità (v. 11), corrispondente alla dismisura della *dolcezza* e della *gratia* della seconda quartina, con continuità logica segnalata dalla ripresa di *dolcezza* (v. 8) con *dolci* (*rai*) a cavallo tra fronte e sirma; cfr. CXXV 66-68. *s'infiamma*: lo stesso verbo con la stessa funzione nel sonetto CLX 7, che all'origine era consecutivo nelle minute sulla facciata 4*r*, con quartine scambiate: «ch'altro lume non è ch'*infiammi* et guide | chi d'amar altamente si consiglia».

11. *dir nostro* ... *penser*: la parola (poetica) e l'intelletto vinti e sopraffatti dal folgorio dei *dolci rai* affermano l'inesprimibile, come nel sonetto di Dante *Ne li occhi porta*, 13-14: «non si pò dicer né tenere a mente, | sí è novo miracolo e gentile» (*Vita Nuova* XXI); luogo parallelo nella 'famiglia' dell'Aura: «I' nol posso ridir, ché nol comprendo: | da ta' due luci è l'intellecto offeso, | et di *tanta dolcezza* oppresso et stanco» (CXCVIII 12-14). *vince d'assai*: sopraffà; cfr. CLI 5-6.

12. *Basso desir*: in relazione all'*onestate* del v. 10; cfr. «un cantar tanto soave, | che penser basso o grave | non poté mai durar dinanzi a lei» (CCCLX 102-104; CCCLI 8 e LXXI 13). *non è* ... *si senta*: non è cosa che possa essere sentita in quell'*aere* (*ivi*), dove si sente soltanto *desir* d'onore e di virtú (v. 13).

13. *ma*: sottinteso «si sente desir», con zeugma complicato sintatticamente. *quando mai*: se non ora e *ivi* come momento del miracolo; *or* (che negli scartafacci è aggiunto nell'interlinea) rintocca intensamente *onor* dentro il verso, nonché *Amore* del v. 8.

14. *somma*: aggettivo antitetico a *vil(e)*, cfr. nota a CCCLI 5-6. *vil voglia*: sintagma allitterante che replica il messaggio di *Basso desir*.

Non fur ma' Giove et Cesare sí mossi,
a folminar collui, questo a ferire,
che Pietà non avesse spente l'ire,
e lor de l'usate arme ambeduo scossi.

Piangea madonna, e 'l mio signor ch'i' fossi
volse a vederla, et suoi lamenti a udire,
per colmarmi di doglia et di desire,
et ricercarmi le medolle et gli ossi.

Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpío, et que' detti soavi
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core;

ove con salde ed ingegnose chiavi
anchor torna sovente a trarne fore
lagrime rare et sospir' lunghi et gravi.

«Piangea madonna» è il tema di questo e dei tre sonetti che seguono nel *Canzoniere*: quattro tempi della medesima emozione sull'aria delle lacrime, scaturite come meraviglia dentro la meraviglia dei begli occhi lucenti che dànno materia di lode a tutta la sequenza CLIV-CLX (cfr. introduzione a CLIV). Il motivo conduttore rimanda ai sonetti per il pianto di Beatrice nella *Vita Nuova*, anche da Dante seriati in un dittico complementare (*Voi che portate* e *Se' tu colui*, XXII), da dove emerge la sintonia della beatrice che piange e parla «cosí pietosamente» (XXII 3 e 5) con il poeta che affabulando piange «sí coralmente» (*Se' tu colui*, 5); del pari in questo sonetto il *dolce pianto* e i *detti soavi* di madonna (vv. 9-10) hanno risposta nelle *lagrime* e nei *sospir'* (in rima) dell'amante (v. 14). Se Dante con forte trasposizione lirica si pone come colui che registra un'immaginazione senza spettacolo, filtrata dal corale femminile, e non vedendo la pietà di madonna piange «né piú né meno *come se* l'avesse veduta» (XXII 6), Petrarca solipsisticamente quasi in controcanto pone la vista come motore di tutto il testo («'l mio signor ch'i' fossi | volse a vederla», vv. 5-6), sicché da un pianto in atto nella durata passata dell'imperfetto («Piangea madonna...», seconda quartina) si scende a un pianto da Amore sicilianamente dipinto nel cuore («Quel dolce pianto mi depinse Amore, | anzi scolpío...»), dove ancora agisce nella durata sempre storica del presente («anchor torna sovente a trarne fore...», terzine). Questo l'assetto finale del sonetto, dove anche la coppia iniziale di Cesare e di Giove risulta meno inerte, quando la si veda come anticipo del tema della pietà (prima quartina, nonché motivo di tutta la microsequenza del pianto) che coinvolge a due a

due gli spettatori deputati, Giove e Cesare (esperienza degli *auctores* e della lettura), Amore e l'Amante (esperienza personale e della scrittura), «ambeduo scossi» da quel prodigio di pianto in prospettiva raddoppiata nella fuga del tempo e delle occasioni. Di fatto il sonetto è nativamente segmentato, esempio tipico di moltiplicazione della materia, via via dislocata in modulazioni continue, come nel ciclo dell'Aura (cfr. introduzione a CXCIV), perché le terzine «Quel dolce pianto...» appartenevano in prima stesura al sonetto che attualmente è dell'Armonia, *I' vidi in terra* (CLVI), che appunto cominciava con quel verbo *vedere* testimoniale, *I' vidi* ... | *et vidi*, che si effonde nel vedere delle quartine di questo, evidentemente rimontate *après coup* sulle volte preesistenti e ormai prive di antefatto; non per nulla il sonetto dell'armonia spartisce un *vidi* perfettivo e istantaneo (testimonianza d'un vero miracoloso che pur non fugge via, ribadito nell'ultimo anello del ciclo con autocitazione: «Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle | ch'*i' vidi*, eran bellezze al mondo sole», CLVIII 9-10), dando ad attacco «I' vidi ... | et vidi lagrimar...» (CLVI 1 e 5), di modo che dalla rimembranza della bellezza di madonna (prima quartina) si scalava alla rimembranza d'un pianto (seconda quartina), rimanendo poi a quel punto il ricordo genialmente sospeso su ciò che fu *allora* quella celeste bellezza sciolta in lacrime. Altro segno d'infezione tra i primi due testi della sequenza del pianto (dove comunque il piangere è un'azione, contro la cifra metafisica quasi da lapidario dei due sonetti che fanno corona: «le lagrime cristallo», CLVII 14; «lagrime sí belle», CLVIII 13) è dato dall'osservazione che nella redazione finale del sonetto (quartine dunque ricostruite, terzine sottratte a CLVI) Petrarca sembra voler scambiare anche l'ordine dei piedi della fronte (come farà in CLX, cfr. introduzione a CLIV), a giudicare dalla postilla che dice: «Attende, quoniam hoc 4. versus venit in animum mutare, ut qui primi sunt essent ultimi...» Ovverosia, se l'interpretazione è corretta, questo sonetto, per lo spazio mentale d'un mattino o d'un attimo, ha avuto come *incipit* non già l'attuale «Non fur ma' Giove et Cesare sí mossi», con *comparatio* binaria di stacco e d'intervallo, ma «Piangea madonna...» della seconda quartina di ora: uno spettacolo direttamente desunto da «Et vidi lagrimar que' duo bei lumi» di CLVI 5, dove l'emozione istantanea e irripetibile (perfetto) è immersa nello scorrere del tempo (imperfetto).

Nel Codice degli scartafacci Vaticano lat. 3196 il sonetto è l'ultimo dei quattro trascritti sulla facciata 3*v*, e segue a contatto la seconda redazione di *I' vidi in terra* (CLVI) a segnale dell'originaria gemmazione. A piè di pagina la postilla parzialmente sopra citata (leggibile nella sovrapposizione del Vaticano piú apografo Casanatense piú Ubaldini piú Appel), che dice: *Attende, quoniam hos 4. versus venit in animum mutare, ut qui primi sunt essent ultimi, et e converso; sed dimisi propter sonum principii et finis, et quia sonantiora erant in medio, rauciora in principio et fine, quod est contra rethoricam* (cfr. Romanò, *Codice degli abbozzi*, p. 83).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CLII-CLIV e CLVI.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Il pianto di Laura*, pp. 452-57; Contini, *Correzioni*, pp. 20-21; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 166-70; Tonelli, *Piangea madonna*, pp. 29-48.

1. *Non fur ... mossi*: non si mossero mai [*ma'*, cfr. CXI 14] con tanta prestezza che..., con tempo perfettivo che indica la subitaneità dell'azione del *folminar* (Giove) e del *ferire* (Cesare). Il tema della rapidità fulminea di Cesare, non scevra all'occorrenza da pietà, è oggetto di uno degli *exempla* del sonetto XLIV («Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sí pronte | a farla del civil sangue vermiglia, |

pianse...»), qui in raddoppio col tema di Giove come ira celeste, cfr. CXLVII 9-10. Questo attacco di Cesare e di Giove (cielo e terra insomma) si lega al finale d'un sonetto disperso tràdito dall'apografo Casanatense 924, dove ugualmente Vulcano e Giove, non come un doppio ma come un unico ente, sono sospesi dalla loro attività fulminante alla vista di madonna: «Vedrete cose da quetar umile | Vulcano e Iove, allor che piú disserra | *per fulminar* qua giú luoco preciso» (*L'oro, le perle*, 12-14; Solerti, XII).

2. *a folminar ... a ferire*: a lanciare i suoi fulmini... a lanciarsi «folgorando» (*Par.* VI 70) per colpire i nemici. Per la forma ricorrente *collui* cfr. nota a XCII 3-4, CXXVII 5, CXLVII 9.

3. *che*: coordinato a *sí mossi* del v. 1. *Pietà*: lemma tematico di questa sequenza del pianto, CLVI 9, CLVII 5, CLVIII 6. *l'ire*: dell'uno e dell'altro; cosí «Giove irato» di CXLVII 10, l'*ira* di Giove «nel maggior furore» nel luogo parallelo del sonetto CXI 7-8, nonché l'*ira* contrapposta a *pietà* nel sonetto di Cesare, XLIV 9, 14.

4. *usate arme*: il fulmine di Giove e la spada di Cesare; cfr. nota a L 18 e 32. *ambeduo*: lemma che riassume il doppio *Giove ... Cesare*, *collui* e *questo*, anticipando i due veri interpreti del testo toccati da pietà, Amore e l'Io che scrive. *scossi*: privi, spogliati, con la metafora petrarchesca che è anche in CV 54-55 («scossa l'ave | di catena») e in CCXVII 13 («di questa carne scosso»), cfr. nota a XXIII 138. Per quel che riguarda Giove, che lascia cadere le armi, *loci paralleli* dentro e fuori il *Canzoniere* sono: «ch'a Giove tolte son l'arme di mano» (XLII 5), «ch'avrebbe a Giove nel maggior furore | tolto l'arme di mano, et l'ira morta» (nota a CXI 7-8); «Nimpha | ethereos motura deos iaculumque tonanti | excussura Iovi...» (*Epyst.* I 8, 43-45).

5-6. *Piangea madonna*: tema dantesco dei due sonetti sul pianto di Beatrice (*Voi che portate* e *Se' tu colui*), enunciato nelle parole della prosa: «Certo ella piange sí, che quale la mirasse doverebbe morire di pietade» (*Vita Nuova* XXII 3, con traduzione dal secondo sonetto *Se' tu colui*, vv. 12-14). *'l mio signor*: Amore, come in XXVI 8, XLVI 9, LXX 8, LXXV 10, ecc. nota a CXII 14; CLXXIX 14. *fossi | volse a ... udire*: volle [cfr. LXXIII 37] che io fossi lí a guardare e a sentire quel pianto. L'attacco del v. 6 (in giuntura *enjambante*) ricorda anche verbalmente il tema dantesco del 'vedere' come somma di emozioni; cosí nel sonetto della *Vita Nuova* XVI *Spesse fiate*, dove il segmento iniziale «vegno *a vedervi*» del v. 11 si conclude nel verso con la stessa rima *-ire*; ancora Dante, *Ciò che m'incontra*, 2 (*Vita Nuova* XV).

7. *per colmarmi di doglia et di desire*: stilema affine nel primo sonetto 'in morte' *Oimè il bel viso*, «Di speranza m'empieste et di desire» (CCLXVII 12, cfr. CCCLXIII 8); qui l'opposizione in tessuto allitterante varia il contrasto tra *Pietà* e *ire* dell'*exemplum* iniziale (v. 3) mediante la *doglia* e il *desire* dell'amante, coinvolto in simile conflitto di passioni; in piú sembra che chiasticamente la *doglia* stia all'*udire* il suono dei lamenti e il *desire* al *vedere*.

8. *et ricercarmi ... gli ossi*: e per frugarmi fino in fondo, «commuovermi tutto» (Castelvetro), quasi sviscerarmi e toccare il fondo di me stesso. La stessa immagine quasi violenta: «Non ò medolla in osso, o sangue in fibra, | ch'i' non senta tremar» (CXCVIII 5-6), con fondamento in *Iob* XXI 24 «*medullis ossa* illius irrigantur» e *Ps* XXI 18, «dinumeraverunt omnia ossa mea» (anche *Iob* IV 14, XXXI 22; *Ps* XLI 11; cfr. Pozzi, *Bibbia*, p. 162); ugualmente fisica e binaria è l'immagine scritturale dello scrutinio interiore: «et scient ... quia ego sum, scrutans renes et corda» (*Apoc* II 23), «scrutans corda et renes Deus» (*Ps* VII 10), «Tu autem, ... qui iudicas iuste et probas renes et corda» (*Ier* XI 20), ecc.

9-10. *pianto ... detti soavi*: la mescolanza di pianto e parole è ben dantesca (cfr. nota a I 5) anche in movenza stilnovistica, se si pensa ancora al secondo sonetto del pianto di Beatrice: «che nel suo pianto l'udimmo parlare» (*Se' tu colui*, 11). Invenzione di Folchetto (*En chantan m'aven a membrar*, 9) e poi del Notaio (*Meravigliosamente*) rinverdita da Cino da Pistoia è l'immagine di Amore che dipinge e scrive nel cuore dell'amante («in mezzo 'l core», v. 11), subito ripresa in CLVIII 3 nell'unità della sequenza sul pianto; cfr. note a CXXV 33 e 34. *scolpío*: verbo che raddoppia la forza della 'figura nel cuore' di Folchetto e del Notaio, con connotazione piú profonda dell'*imagine* scritta nel cuore, come è ribadito nel conseguente sonetto CLVII 2; lo stesso verbo nella canzone *Ne la stagion*, per cui cfr. nota a L 66-68. Sordello piú cruento vede Amore che intaglia l'immagine nel vivo: «vostras faissos | m'entaillet per semblans | al cor, trenchans, | Amors» (*Tant m'abellis lo terminis novels*, 73-76).

11. *scrisse entro un diamante*: come scrittura indelebile su pietra durissima, speculare all'«imagine salda di diamante» di CVIII 6; cfr. nota a LI 9. Castelvetro richiama Ovidio, *Met.* XV 813, quando parla dei destini «incisa adamante perenni»; *Fam.* III 12, 10: «ex quo te primum vidi, imaginem tuam ex adamante purissimo imis precordiis indelebiter affixi» (Ponte).

12. *ove con salde ... chiavi*: in prima stesura negli scartafacci (c. 5*v*) la lezione «nel qual come colui che tien le chiavi» mette in evidenza che il modello di Amore è Pier della Vigna, «Io son *colui che tenni* ambo le chiavi | del cor di Federigo» (*Inf.* XIII 58-59); la riscrittura del verso è certo condizionata da queste chiavi, che agiscono già nel sonetto del cripto-Sennuccio: «cosí bella riede | nel cor, *come colei che tien la chiave*», CXLIII 10-11; cfr. note a XCI 5 («ambe le chiavi | del tuo cor») e a CV 53-54. Le chiavi *salde* (resistenti, come i «saldi chiovi» di XLV 9) ed *ingegnose* (cioè adatte a penetrare ogni serratura, ogni marchingegno) ripropongono con nuova invenzione il motivo dantesco del volgere «serrando e diserrando», come le chiavi di Piero nel cor di Federigo (*Inf.* XIII 58-60).

13. *a trarme fore*: a togliere, a strappare dal cuore.

14. *lagrime ... sospir'*: lacrime e sospiri (in rima) dell'amante speculari al *pianto* e ai *detti soavi* di madonna (vv. 9-10). Forse perché «lagrime sí belle» (CLVIII 13) sono un *unicum* tra le celesti bellezze della donna (CLVI 2), anche le lacrime dell'amante sono *rare*, sincroniche all'avvenimento della memoria, contro l'estensione ininterrotta delle parole dei sospiri *lunghi et gravi*, come quelli tratti *fore* dalla bella di Arnaut Daniel: «De luencs suspirs e de grieus gems | mi pot trar cella cui m'aerc [verso la quale mi sollevo]...» (*Amors e jois*, 41-42); cfr. CCCX 9-11, «tornano i piú gravi | sospiri, che del cor profondo tragge | quella ch'al ciel se ne portò le chiavi».

I' vidi in terra angelici costumi
et celesti bellezze al mondo sole,
tal che di rimembrar mi giova et dole,
ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi;

et vidi lagrimar que' duo bei lumi,
ch'àn fatto mille volte invidia al sole;
et udí' sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.

Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia
facean piangendo un piú dolce concento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;

ed era il cielo a l'armonia sí intento
che non se vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

Sonetto estremo di eventi straordinari e di miracoli, introdotti nelle quartine da un triplice perfetto forte e istantaneo, *I' vidi* ... | *et vidi* ... | *et udí'*, a segnale d'uno spettacolo unico, visivo (*costumi*, *bellezze*, *lagrimar*) e sonoro (*dir parole*), che è fuggito via ma del quale è data testimonianza come beatitudine non sottraibile alla memoria, che infatti riproduce in una strepitosa gamma di varianti questi temi infiniti dell'esperienza personale nei testi circostanti della sequenza del pianto (CLV-CLVIII). Eco immediata è la sostituzione organica di questo 'vedere' e di questo 'udire' nelle quartine del sonetto CLV, ricostruite sulle volte lasciate libere del testo in prima stesura: «'l mio signor ch'i' fossi | volse a vederla, e suoi lamenti udire» (cfr. introduzione a CLV). Anche qui le lagrime, i sospiri e le parole arrivano solo nella seconda quartina, isolati tra gli «angelici costumi» e le «celesti bellezze», con un moto di avvicinamento all'Altro dell'unico spettatore. Ma su quest'aumento della pura visibilità interiore procede l'unità della sequenza e l'unità del testo, che scorre dalle discordanze e «varietati» («mi giova et dole», v. 3, cfr. CLII), dalla discontinuità e dal disordine dell'essere («sogni, ombre et fumi», v. 4) all'*armonia* e al *dolce concento* di un'altra pluralità, «Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia» (v. 9), che come ulteriori approssimazioni intellettuali all'essenza della donna concorrono alla meraviglia 'corale' di quel pianto. Se le quartine si fermano sulla visione irripetibile e sull'orlo dell'impossibile («che farian gire i monti et stare i fiumi», v. 8), le terzine, riscritte *ex novo* in seconda redazione, rimettono in moto il perfetto precedente (*vidi* ... *udí'*) nella logica del tempo (imperfetti *facean*, *era*, *vedea*, *avea*, tutti intrec-

ciati tra loro fonicamente in una quasi-rima interna), incrementando per altro il miracolo, che transita tra cielo e terra. Cosí in chiusura l'aria e il vento, intrisi di quel lemma pieno di memoria che è *dolcezza* (la stessa «dolcezza al core» del miracolo di Beatrice, *Tanto gentile*, 10), si immobilizzano contro la fugacità di *sogni, ombre et fumi*, e le foglie degli alberi non si muovono come se avessero orecchie per sentire quella straordinaria armonia nel silenzio della natura.

Nelle minute, Vaticano lat. 3196, la prima redazione con le terzine «Quel dolce pianto...» (c. 5*v*), poi dislocate nell'attuale sonetto CLV; sulla stessa facciata i sonetti *In qual parte del ciel* (CLIX), *Non d'atra et tempestosa* e *Che fai, alma?* (cfr. introduzione a CL e CLI). La seconda redazione è trascritta sulla facciata 3*v*, per cui introduzione a CLV.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come i precedenti CLII-CLV, nonché CLVIII-CLIX.

1. *I' vidi...*: ricordo dell'*incipit* cavalcantiano *Io vidi li occhi dove Amor si mise*, dove ugualmente il fermissimo *Io vidi* iniziale annuncia la 'rivelazione' di tutto il testo, che nel caso di Cavalcanti non è il pianto ma il riso di madonna. Altra variante dell'attacco di Guido è nel sonetto a Sennuccio *Né cosí bello il sol*, vicino psicologicamente e forse cronologicamente (testi tutti comunque aggiunti nella 'forma' Chigi): «*I' vidi* Amor che ' begli occhi volgea», ad inizio delle terzine e sempre sul tema degli occhi, qui allontanati nella seconda quartina con ripresa dello stesso verbo *vidi*, «et vidi lagrimar que' duo bei lumi»; cfr. nota a CXLIV 9-10. *costumi*: modi. Un *angelico costume* del *Triumphus Cupidinis* III 139 passerà prima a *dolce angelico costume*, e poi (nella vulgata), per reazione interna al sistema, a *mansueto alto costume*; intanto in questa serie degli occhi un *angelicamente* è soppiantato da *soavemente*, per cui cfr. nota a CLIX 11 (e vedi Contini, *Preliminari*, p. 17); cfr. CCXLVIII 9-11; *Sen.* XI 14: «angelicis moribus et coelesti viguit intellectu» (Martelli, *Senili*, pp. 664-65).

2. *celesti bellezze*: in prima stesura degli scartafacci (5*v*) *divine belleçe*; anche questa variante agisce nel sistema della serie degli occhi (CLIV-CLX), perché ritorna al singolare in CLIX 9: «Per *divina bellezza* indarno mira...». *bellezze al mondo sole*: altro elemento autocitato nella compatta sequenza del pianto, «quelle | ch'*i' vidi*, eran *bellezze al mondo sole*» (cioè uniche, CLVIII 9-10). Anche qui un'eco di Dante stilnovista: «Le mie *bellezze* sono *al mondo* nove» (*I' mi son pargoletta*, 13), da cui anche in *variatio*: «le cose al mondo rade», cfr. nota a CXIX 6. Rima equivoca con *sole* del v. 6, ripresa, dentro la stessa emozione, nelle terzine di CLVIII.

3. *tal che di rimembrar mi ... dole*: ricordo ritmico-sintattico-lessicale d'un verso della canzone di Cino *La dolce vista*, 20, «talché la rimembranza me n'uccide», dove la rimembranza scaturisce dalla vista dei begli occhi («*Io t'ho veduto* in que' begli occhi, Amore...», v. 19, ad inizio della terza stanza, sicché i vv. 1 e 3 del testo sembrano fondere echi cavalcantiani e ciniani). *mi giova*: mi piace, cfr. nota a XXXVII 69, CXIX 24 («e 'l rimembrar mi giova»), CXXXVI 4. *dole*: mi duole. La dittologia ossimorica «mi giova et dole» corrisponde alla coppia nominale «di doglia et di desire» del sonetto che precede, CLV 7.

4. *quant'io miro*: tutto quello che vedo, con lo stesso verbo *mirare* ripreso da vicino nella sequenza degli occhi-pianto, «Per divina bellezza indarno mira...», cfr. nota a CLIX 9. *par*: con evidenza contraria al carattere fuggitivo del trinomio (tematico) «sogni, ombre et fumi». Verbo dantesco (*Tanto gentile*, 1) in posizione marcata alla clausola interna del primo emistichio settenario, ripercossa da *rimembrar*, v. 3 in clausola interna, e da *lagrimar*, v. 5 (sempre al settenario

dell'endecasillabo *a maiore*). Verbo centrale e conduttore dell'intera sequenza, da «tanta negli occhi bei for di misura | *par* ch'Amore et dolcezza et gratia piova» (cfr. nota a CLIV 8) a «Con leggiadro dolor *par* ch'ella spiri» (CLVIII 5). *sogni ... fumi*: cioè cose fuggevoli, impalpabili e oscure. Lo stesso tema nell'affine sonetto a Sennuccio, con i medesimi segnali: «I' vidi Amor che ' begli occhi volgea | soave sí, ch'ogni altra vista oscura | da indi in qua m'incominciò apparere» (CXLIV 9-11). L'inconsistenza dell'essere, la labilità delle cose è indicata da tre lemmi omogenei, scritturali; il primo, *sogni*, rimanda al sonetto proemiale e a quella caratteristica mescolanza di *somnium* e di *vanitas* («Ubi multa sunt somnia, plurimae sunt vanitates», *Eccle* V 6; «multos enim errare fecerunt somnia», *Eccli* XXXIV 7), per cui nel verso finale «che quanto piace al mondo è breve sogno», cfr. note a I 3 e 14. La coppia *ombre et fumi* sembra nascere dalla somma di due luoghi contigui del Salmo CI 4, 12: «defecerunt sicut fumus dies mei ... Dies mei sicut umbra declinaverunt», insieme al venir meno «quemadmodum fumus» di *Ps* XXXVI 20; per il parallelo e integrante *sicut umbra*, sempre salmistico, cfr. note a CCXCIV 12 e a CCCXIX 1-2, nonché *Iob* VIII 9; *Sap* V 9; *Fam.* XI 3, 10: «video eam ipsam que vita dicitur, fugacis umbram nebule vel fumum ventis impulsum denique vel confusum somnium esse vel fabulam inexpletam...»; *Sen.* VII 1; *Afr.* II 348-50; *Ps. pen.* VII 16; notabile pertanto l'innovazione di lemmi tutti plurali ancor piú evanescenti, esaltati in punta di verso dalla paronomasia di *fumi* con *fiumi*.

5. *et vidi lagrimar*: è il tema del pianto che Petrarca interpreta in prima persona, contro la vista mediata di Dante nella *Vita Nuova* XXII, posta tra due domande: «Vedeste voi nostra donna gentile | bagnar nel viso suo di pianto Amore?» (*Voi che portate*, 5-6), «Vedestú pianger lei...?» (*Se' tu colui*, 7). *bei lumi*: rimando interno al *vivo lume* del primo sonetto della serie degli occhi, CLIV 3; in piú il tema delle *lagrime* e delle *dolci parole* di questa quartina, vero motore di tutta la sequenza del pianto (cfr. introduzione a CLV), scorre nella terzina conclusiva di CLVIII e del ciclo, con ripresa delle stesse parole in rima, *sole* (in *aequivocatio*) e *parole*; CCIV 7, CCLVIII 1, CCCXI 10.

6. *invidia al sole*: perché gli occhi della donna sono «un piú bel lume» (CLXXX 11), secondo il tema corrente nel Libro dei frammenti (nota a CLIV 4), con il luogo parallelo: «Le treccie d'òr che devrien fare il sole | d'invidia molta ir pieno» (nota a XXXVII 81-82). Il motivo è guinizzelliano, canzone *Tegno de folle 'mpres(a)*, 38-39: «onde 'l giorno ne porta grande 'nveggia, | ch'ei solo avea clarore».

7. *udí' ... dir parole*: come nel sonetto dantesco *Se' tu colui*, «che nel suo pianto l'udimmo parlare» (v. 11; *Vita Nuova* XXII), e con mescolanza dantesca di lacrime e parole, *Inf.* XXXIII 9 («parlare e lagrimar vedrai insieme»), *Inf.* V 126; cfr. nota a I 5.

8. *che farian gire i monti ... fiumi*: iperbole di genitura probabilmente evangelica; discorso di Cristo contro l'incredulità: «si habueritis fidem sicut granum sinapis, dicetis monti huic: Transi hinc illuc, et transibit, et nihil impossibile erit vobis» (*Mt* XVII 19), insomma la forza della fede come la forza delle parole; influenti similmente Orazio, *Carm.* I XII 9-10, quando dice che la voce incantatrice di Orfeo blocca la corsa dei fiumi e la celerità del vento: «arte materna rapidos morantem | fluminum lapsus celerisque ventos» (Castelvetro), e Ovidio, *Heroid.* VI 89-90: «illa [l'incantatrice Medea] refrenat aquas obliquaque flumina sistit; | illa loco silvas vivaque saxa movet» (Santagata).

9. *Amor, Senno, Valor ... Doglia*: tutti contrassegni di madonna, con personalizzazione stilnovistica; cosí, sempre all'inizio delle terzine, in CCXI 9: «Ver-

tute, Honor, Bellezza, atto gentile...», e in CCXXVIII 9: «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria...», CCLXI 2, CCXCIX 5, su modelli trobadorici; cfr. Arnaut Daniel, *Sols sui que sai*, 17-18: «mesur' e sen e autres bos mestiers, | beutat, joven, bos faitz...» Il *Valor* corrisponde alla *Vertute* dei *loci paralleli*; la coppia *Pietate* e *Doglia* sono due voci tematiche della sequenza del pianto (cfr. nota a CLV 3, CLVII 5-6), mescolate agli attributi costitutivi della donna del Libro.

10. *piangendo*: l'armonia del testo sta proprio in questo concorrere di elementi parcellizzati che fanno un solo pianto miracoloso e iperbolico, come poi nella seconda quartina del sonetto che segue, CLVII 5-8. *concento*: un accordo di piú voci, piú dolce e soave di qualsiasi altra «armonia» (v. 12).

11. *nel mondo*: in terra (*in terra*, *al mondo* è il tema dei vv. 1-2), opposto a *cielo* del v. 12, nonché al messaggio di *angelico* e di *celeste* dei versi iniziali; opposizione che si concentra nella polarità di «mortal donna o diva» di CLVII 7. *udir si soglia*: si sia mai udito prima.

12. *sí intento*: cosí estaticamente rapito davanti a quell'accordo di suoni. Cfr. CCCXLIII 10: «come intentamente ascolta et nota...», e nota a XVII 8.

13. *mover*: muoversi (neutro per medio, cfr. CCLXXIX 2). Il gioco di fonemi rovesciati «ra*mo mo*ver» è quasi una sigla dell'immobilità dell'evento. Verbo implicato con *mossi* ad attacco del primo sonetto delle lacrime, CLV 1.

14. *tanta dolcezza*: *dulcedo* 'contemplativa' che sigla l'intera sequenza, CLIV 8, CLX 12; cosí in chiusura del ciclo dell'Aura: «et di tanta dolcezza oppresso et stanco» (CXCVIII 14). *avea pien ... vento*: aveva riempito, pervaso l'aria e il vento, che perciò cessa, cosí come ristanno i fiumi senza fluire al v. 8; cfr. CXLVI 10, CCLXXXVIII 1.

Quel sempre acerbo et honorato giorno
mandò sí al cor l'imagine sua viva
che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva,
ma spesso a lui co la memoria torno.

L'atto d'ogni gentil pietate adorno,
e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva,
facean dubbiar, se mortal donna o diva
fosse che 'l ciel rasserenava intorno.

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo.

«Quel sempre acerbo et honorato giorno...»: il virgiliano e ossimorico *giorno*, amaro e dolce nel sacro rito dei ricordi, che assomiglia a *quel giorno* dell'innamoramento dal quale muove tutta l'affabulazione del Libro (e infatti anche questo segnato da altri ossimori dialettici dell'ineffabile), è solo il giorno delle lacrime (introduzione a CLV), che qui hanno un'"occasione' temporale tanto indeterminata quanto abile a fissare l'oggetto, visto sempre meno nel vissuto («Piangea madonna...», CLV 5; «et vidi lagrimar que' duo bei lumi», CLVI 5) e sempre piú raggiunto mediante cifre metafisiche intonate a una bellezza da lapidario, come quella della sestina *Giovene donna* (XXX): «le lagrime cristallo» (v. 14). Per cui Castelvetro con eleganza: «Questo sonetto e gli altri [CLV-CLVIII] fanno solamente memoria di quel giorno, ma non lo descrivono. Ben pongono altrui inanzi la bellezza del pianto di Laura». Bellezza che infatti chiama la bellezza primaria della donna, il suo corpo *morcelé*, cosí come è nominato a brani nel *Canzoniere*: «La testa ... il volto ... i cigli, et gli occhi ... voci». Il tutto è enumerato nelle magnifiche terzine, intensamente petrarchesche, soprattutto nell'addizione di ciò che non è neanche piú memoria: gli elementi che emblematizzano la donna non hanno infatti quasi piú il loro corrispettivo corporeo, del tipo «La testa òr fino» (ma lo zeugma del v. 9 è già sintomatico di certi emozionanti scorci petrarcheschi, cfr. introduzione a CXXXIII), perché la somma di «perle et rose vermiglie» (v. 12) è una somma di metafore incarnate autosignificanti, che imprigionano, nell'opacità del tessuto sintattico, il ricordo di qualcosa che non è detto e del quale non è data la chiave simbolica (che sarebbe semmai a rovescio

'i denti erano perle, le labbra erano rose vermiglie...'), se non quanto serve a eternizzare quel chiuso dolore dell'Assente nella materia pura del linguaggio.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE; assonanza in AC, *-orno*, *-olto*; consonanza in ED, *-elle*, *-allo*.

BIBLIOGRAFIA: Hope, *Ambiguous Syntax*, pp. 83-90.

1. *Quel ... giorno*: quello nel quale l'amante vide «lagrimar que' duo bei lumi» (CLVI 6) e che ambiguamente assomiglia al giorno dell'innamoramento, evocato infatti nelle terzine con gli emblemi consueti («La testa òr fino, et calda neve il volto, | ... | onde Amor l'arco non tendeva in fallo...», vv. 9-11); simile quindi a *quel giorno* (qui sapientemente frantumato ai due estremi del verso) o a *quel dí* di tutto il *Canzoniere*, cfr. LXVI 38, LXX 48, C 11, CXVI 13, CXXVII 64 (col tema delle lacrime), CCXCVIII 13 («o per me sempre dolce giorno et crudo»); *Tr. Cup.* I 2. Ricordo d'un passo virgiliano, citato nella lettera *Sen.* VIII 1 al Boccaccio, *Aen.* V 49-50: «Iamque *dies*, nisi fallor, adest, quem *semper acerbum*, | *semper honoratum ... habebo*» (Daniello), forse sommato a «*Ille dies* primus leti primusque malorum | causa fuit» dell'innamoramento di Didone (*Aen.* IV 169-70).

2-3. *mandò sí al cor ... descriva*: «Questo è il sentimento. Io ricevetti nel cuore l'imagine di quel giorno cosí salda e cosí vicina alla verità che non si potrebbe cosí vicina alla verità descrivere...» (Castelvetro); è l'*imagine* «cosí ... viva» scritta nel cuore, con aggancio alle terzine del sonetto CLV 9-11, e pertanto non narrabile, 'indescrivibile'; cfr. CXVI 13, «et l'imagine trovo di quel giorno...». *'ngegno o stil(e)*: talento naturale e arte della scrittura; «ch'agiunger nol pò stil né 'ngegno humano» (CC 8), «Mai non poria volar penna d'ingegno, | nonché stil grave o lingua» (CCCVII 9-10), CCLXI 11, CCCIV 7, CCCLXVI 127; *Tr. Fame* IIa 76-77. *non fia mai ... descriva*: non sarà mai che possa descrivere «Quel ... giorno».

4. *spesso*: avverbio dell'intermittenza della riflessione (poetica) contro il *sempre* (v. 1) dell'emozione scritta nel cuore. *co la memoria torno*: è il tema della rimembranza che «giova et dole» del sonetto che precede, CLVI 3, rimodulato in CCLVIII 5-6, «che pur il rimembrar par mi consumi | qualor a quel dí torno...».

5. *L'atto*: è proprio l'azione del piangere, non «l'atteggiamento» (Carducci) o «il contegno» (Ponchiroli, Santagata), ecc.; lacrime questa volta non nominate nel loro scorrere, implicite nella sequenza «Piangea madonna», CLV 5, «et vidi lagrimar...», CLVI 5, ma ugualmente accompagnate dalla percezione uditiva del lamento, secondo il tema di tutta la serie del pianto; «e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva» del v. 6 rinvia esplicitamente a «et udí' sospirando dir parole» (CLVI 7), nonché a «'l mio signor ch'i' fossi | volse a vederla, et suoi lamenti a udire» (CLV 5-6): temi per altro conclusivi di questo sonetto e dell'ultimo del pianto, CLVIII 12-14. *pietate*: è voce tematica della sequenza del pianto, anzi sigla posta ad inizio della serie nella prima quartina di CLV 3, CLVI 9, CLVIII 6. L'*alta pietà* «che gentil core stringe» (CLVIII 6) rivela che tanto la *pietate* quanto l'aggettivo *gentil* transitano tra il soggetto, che guarda e sente, e l'oggetto, in un coinvolgimento totale, annunciato già nel primo sonetto della serie dalla corrispondenza di lagrime e di sospiri tra l'amata e l'amante.

6. *dolce amaro*: tipico *oxymoron* petrarchesco, che contestualmente corrisponde allo scontro concettuale di *acerbo* e di *honorato*, v. 1; cfr. «questo mio viver dolce amaro» (CXXIX 21), «'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco» (CLXIV 10), «poche hore serene, | ch'amare et dolci ne la mente servo» (CCCXIX 3-4).

lamentar ch'i' udiva: risponde puntualmente a «suoi lamenti a udire» di CLV 6, nella stessa posizione della seconda quartina.

7. *facean dubbiar ... o diva*: la stessa emozione nella terza Ecloga, «Aspexi, dubius hominemne deamne viderem» (*Buc. carm.* III 11), che si apre alla descrizione d'una mescolanza di celeste e di terrestre della bellezza femminile («dulcia *sidereas* iactabant ora *favillas*, | *ardentes*que *comas* humeris disperserat aura»), qui descritta nelle terzine con movenza affine («gli occhi eran due stelle, | ... | fiamma i sospir', le lagrime cristallo»); cfr. nota a XC 9-11; CLIX 5: «Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea...?» Lo scontro di *mortal donna o diva* rincara le opposizioni circostanti di *mortal guardo* contro *vivo lume* (primo sonetto della serie degli occhi, CLIV 3, 6), *vista humana* contro *forma d'angel* (nota a CLII 2), ecc. La rima ricca di *diva* con *udiva* esalta in esponente la ricchezza fonica allitterante della seconda quartina. *Enjambement* dei vv. 7-8, con sospensione di meraviglia.

8. *rasserenava*: è l'effetto-dea della sequenza degli occhi, che si ripercuote verbalmente nell'ultimo sonetto ad attacco della seconda quartina (ma originariamente prima): «Dal bel *seren* de le tranquille ciglia...» (CLX 5); cfr. nota a CIX 11. Luogo intensamente memorizzato dal Poliziano, *Stanze* I 55: «Poi con occhi piú lieti e piú ridenti, | tal che *'l ciel* tutto *asserenò d'intorno*, | mosse sovra l'erbetta a passi lenti | con *atto d'amorosa grazia adorno* [v. 5]. | Feciono i boschi allor dolci lamenti...» [v. 6, piú CLVI 10]. Rima ricca di *intorno* con *torno*.

9. *òr fino*: «chiome d'oro sí fino» nel contiguo sonetto CLIX 6, dove è memorizzata la situazione archetipica di XC 1, «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi...»; gli stessi «cape' d'oro fin» posti sulle soglie del Libro, nota a XII 5, CCCXXV 80. *calda neve*: altro emblema ossimorico del *Canzoniere*, vicino al cumulo di CXLVI 5-6, «o fiamma, o rose sparse in dolce falda | di viva neve...»; cosí Laura-Aurora in CCXIX 5: «Quella ch'à neve il volto, oro i capelli», cfr. CXXXI 9-10.

10. *hebeno i cigli*: ciglia di quel nero profondo dell'ebano, come poi Montale «la tua ala d'ebano» dei capelli della Musa (*Nubi color Magenta*...); cfr. Isidoro, *Etym.* XVII VII 36: «Ebenus in India et Aethiopia nascitur, qui caesus durescit in lapidem. Cuius lignum nigrum est et cortex levis, ut lauri...»; CCCXXIII 14-15; cigli che spirano serenità, come nella ripresa di CLX 5-6, «Dal bel seren de le tranquille *ciglia* | sfavillan sí le mie *due stelle* fide»; *stelle* e *belle* sono parole in rima di ripresa nel sonetto che segue CLVIII, sempre nelle terzine; in parallelo CCXCIX 3-4: «Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella | ch'al corso del mio viver lume denno?».

11. *onde*: dalle quali stelle-occhi. *Amor l'arco ... in fallo*: secondo la situazione tipica dell'innamoramento, con Amore-donna-sagittario che non fallisce il colpo destinato; cfr. LXXXVII 1-8, CLXXIV 5-6, e in particolare CXLIV 12 («Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea...»), con rovesciamento 'in morte' del *planctus* CCLXX 104: «indarno tendi l'arco, a voito scocchi».

12. *perle et rose vermiglie*: denti e labbra, con il doppio emblema cromatico di tutto il *Canzoniere*, «L'oro et le perle e i fior' vermigli», XLVI 1; «Se mai candide rose con vermiglie...», CXXVII 71; «et le rose vermiglie infra la neve | ... et discovrir l'avorio», CXXXI 9-10; «la bella bocca angelica, di perle | piena et di rose et di dolci parole», CC 10-11; «Onde tolse Amor l'oro ... e 'n quali spine | colse le rose ... | onde le perle, in ch'ei frange et affrena | dolci parole...», CCXX 1-6. *accolto*: raccolto, quasi frenato dalle barriere dei denti e delle labbra, venendo dal cuore; l'*enjambement*, *accolto* | *dolor*, dà quel freno che è tra sentimento (*dolor*) e parole (*voci*).

13. *formava ... voci*: il sentimento oscuro e doloroso in forma di parole, *ardenti* in relazione alla *fiamma* dell'ultimo verso; cfr. CLXX 9.

14. *fiamma i sospir'*: corrispondenti ai «caldi sospiri» dell'amante (CLIII 1), «sospiri ardenti» (CCCXVIII 10); cfr. CXLVI 5, «o fiamma, o rose...». *le lagrime cristallo*: cioè umore vivo racchiuso nella *mira silex* del cristallo, che ha una doppia natura minerale e liquida, mirabilmente interpretata da Claudiano in molti carmi dedicati al cristallo di rocca (*Carmina minora* XXXIII-XXXIX), «quod fluit et lapis est»; da qui anche l'immagine dei fiumi come *liquidi cristalli*, CCXIX 3, CCCIII 11.

CLVIII

Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri
per quetar la vaghezza che gli spinge,
trovo chi bella donna ivi depinge
per far sempre mai verdi i miei desiri.

Con leggiadro dolor par ch'ella spiri
alta pietà che gentil core stringe:
oltra la vista, agli orecchi orna e 'nfinge
sue voci vive et suoi sancti sospiri.

Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle
ch'i' vidi, eran bellezze al mondo sole,
mai non vedute piú sotto le stelle.

Né sí pietose et sí dolci parole
s'udiron mai, né lagrime sí belle
di sí belli occhi uscir mai vide 'l sole.

Ultimo sonetto della sequenza del pianto (introduzione a CLV), posto a conclusione di tutti i motivi caratteristici. La compattezza e la gestione sincronica della delicata tetralogia emerge dalla quantità di allusioni interne, ivi compresa la principale, che è quella d'un 'ritratto' complesso fatto di elementi visivi e acustici, memoria di atti e di parole, di lacrime e di *voci*, che vanno arricchendo la percezione del sonetto iniziale *I' vidi in terra* (primo almeno nella programmazione degli scartafacci, cfr. introduzioni a CLV e CLVI) data dai verbi *vedere* e *udire*, correnti in tutta la sequenza: «'l mio signor ch'i' fossi | volse a vederla, et suoi lamenti a udire» (CLV 5-6), «I' vidi in terra ... | et vidi lagrimar ... | et udí' sospirando dir parole...» (CLVI, quartine), «L'atto ... adorno | e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva» (CLVII 5-6); talché qui le bellezze *ch'i' vidi* (v. 10, riprese in chiusura da *vide 'l sole*) e le parole che *s'udiron* (v. 13) acquistano soltanto quel di piú di percezione e di verità che comporta la presenza di Amore come testimone e garante: «Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle | ch'i' vidi, eran bellezze al mondo sole», con quell'istanza di oggettività assicurata dalle donne della *Vita Nuova* XXII allo spettatore Dante (cfr. introduzione a CLV). Cosí l'autocitazione delle *bellezze al mondo sole* da CLVI 2 all'acme delle terzine (v. 10) rimette in circuito la pulsione iniziale, e in piú il lieve enigma del terzo verso, «trovo chi bella donna ivi depinge», si spiega internamente dalla definizione lentiniana di Amore come dipintore del sonetto CLV 9-11, in stretta connessione. Anche il «dolce concento» delle parole in rima è allusivo, con la rima equivoca di *sole* che viene da CLVI (là nelle quartine) e quella di *stelle* con *belle* da CLVII (sempre terzine).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come i primi due sonetti della serie del pianto.

1. *Ove ch'i'*: ovunque io. *occhi lassi o giri*: gli stessi occhi stanchi, con la stessa inquietudine, che siglano l'*incipit* della ballata «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro...» (cfr. nota a XIV 1); *loci paralleli*: «quando in voi adiven che gli occhi giri» (XVII 3), «S'aven che 'l volto in quella parte giri | *per acquetare* il core» (nota a CXLIX 9), con indubbia corrispondenza con «gli occhi de costei ... | come soavemente ella gli gira» del sonetto che segue, per cui nota a CLIX 11.

2. *la vaghezza*: il desiderio che spinge gli occhi a cercare tutt'intorno sempre la stessa cosa, secondo uno dei temi conduttori del Libro, «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto | porto nel petto, et veggio ove ch'io miri» (XCVI 5-6), «Dico che, perch'io miri | mille cose diverse attento et fiso, | sol una donna veggio...» (CXXVII 12-14); cfr. CCLXIV 52-54.

3. *trovo*: lo stesso verbo mentale del sonetto sennucciano *Quand'io v'odo*, «*Trovo la bella donna* allor presente...» (CXLIII 5). *chi ... depinge*: per il parallelismo con CLV 9 si capisce che il dipintore deputato (trobadorico) è Amore (non «il mio pensiero» o «il mio ricordo», come altri sostiene, cfr. nota a CLV 9). *ivi*: ovunque, in tutte le cose diverse che cadono sotto lo sguardo; avverbio che risponde a *Ove ch(e)* iniziale. Rima ricca con *spinge*.

4. *verdi i miei desiri*: cioè freschi, come in Dante, *Al poco giorno*, 4: «e 'l mio disio però non cangia il verde», con la stessa metafora.

5. *leggiadro dolor*: soluzione ossimorica sullo stesso piano di *dolce pianto* del primo sonetto delle lacrime (CLV 9) e di «dolce ... sospira» (CLIX 13). *par*: verbo che significa l'evidenza dello spettacolo 'dipinto', centrale nella sequenza del pianto; cfr. note a CLIV 4 e 8, CLVI 4 («ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi»); anche qui, come in CLIV e CLVI, il verbo *par* sta in un ricco tessuto fonico, echeggiando *per quetar* e *per far*, vv. 2 e 4. *spiri*: emani col respiro, diffonda respirando; verbo che anticipa la rima e il contenuto di *sospira* del sonetto che segue, CLIX 13, con *enjambement* di rallentamento e di meraviglia. Rima ricca e derivativa con *sospiri*, come *spira* con *respira* nelle terzine del sonetto dell'*aura soave* e vento di paradiso CIX.

6. *alta*: profonda, cfr. nota a CXXXI 3. *pietà*: voce tematica della sequenza del pianto, per cui cfr. nota a CLV 3. *gentil core*: cioè disposto ad Amore, con allusione alla teoria guinizzelliana e dantesca; cfr. nota a LXVII 10, CCCXXXII 16. *stringe*: lo stesso stringere il cuore di CXXVIII 19, CXCVII 10-11, CC 4.

7-8. *oltra la vista ... sospiri*: oltre a quello che il dipintore Amore porge allo sguardo (cioè la *pietas* dell'atteggiamento che colpisce visivamente lo spettatore, vv. 5-6), Amore simula, rende acusticamente (*agli orecchi*) in tutta la loro bellezza (*orna e 'nfinge*, in endiadi) le parole e i sospiri della donna come se davvero parlasse e sospirasse (infatti le voci sono *vive*), in una raffigurazione completa, che integra l'immaginazione di Amore come pittore e scultore di CLV 9-10. A differenza di Simone nel sonetto LXXVIII, artefice di questa terra, Amore dà all'«opera gentile» la *voce* (prima quartina), che per altro riprende le ardenti *voci* tematiche di CLVII 13.

9-10. *Amor e 'l ver ... al mondo sole*: Amore, come la verità stessa, è testimone che il messaggio iniziale del sonetto «*I' vidi* in terra angelici costumi | et celesti bellezze *al mondo sole*» non è un'emozione soggettiva; non per nulla cade l'autocitazione delle bellezze *al mondo sole*, che a distanza rende oggettivo il

vidi iniziale, nonché incontrovertibile l'unicità di quelle bellezze (nota a CLVI 2); cosí è siglata la gestione sincronica della sequenza del pianto. Altro mirabile *enjambement* di rallentamento.

11. *mai non vedute ... stelle*: ricorda anche verbalmente le stelle «*non viste mai* fuor ch'a la prima gente» di *Purg.* I 23-24; bellezze quindi esistenti o esistite, ma non piú percepibili in terra. La funzione del non vedere *sotto le stelle* o *sub astris* (*Fam.* XVII 3, 9; cfr. CCXXIX 13) anticipa il non vedere del sole in tutto lo spazio del visibile (v. 14). Come la rima di *stelle* con *belle* tiene la legatura con il sonetto CLVII (terzine), cosí la rima equivoca di *sole* con *(i)l sole* ripete l'emozione (con citazione interna) delle quartine di CLVI.

12. *dolci parole*: anticipatrici del «dolce parla» del sonetto che segue, CLIX 14; cfr. CLXII 3, CLXV 10, CC 11, CCXLVI 14.

13. *s'udiron*: percezione che si riferisce a quello che Amore *(i)nfinge* nei due ultimi versi della seconda quartina (voci, sospiri) cosí come l'aggettivo *pietose* riprende la *pietà* dei primi due (vv. 5-6); allo stesso modo le lacrime «sí belle | di sí belli occhi» evocano la bellezza iniziale, v. 3.

14. *di sí belli occhi ... sole*: mai vide il sole uscire lagrime cosí belle da sí begli occhi, ad indicare tutto lo spazio percorribile e visibile (cfr. XXIX 57), con soluzione simmetrica al verso di chiusura della prima terzina; altra variazione interna sul tema di *I' vidi in terra*, «et vidi *lagrimar* que' duo *bei lumi*, | ch'àn fatto mille volte invidia al sole», cfr. nota a CLVI 5.

In qual parte del ciel, in quale ydea
era l'exempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giú quanto lassú potea?

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi de costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.

Quasi in forma di *plazer*, sciolto in domande senza risposta (quartine), questo sonetto elenca una somma di cose celesti fatte terrestri, a risonanza di «lagrime sí belle» della sequenza del pianto CLV-CLVIII: dalle lacrime si risale alla sorgente di quei begli occhi che dànno materia di lode e di variazioni all'intero gruppo omotematico (introduzione a CLIV), dove anche il pianto, che è *dolce* (CLV 9), risulta incarnazione del divino, e il dolore, che è *leggiadro* (CLVIII 5), un'applicazione della bellezza: «Per divina bellezza indarno mira | chi gli occhi de costei già mai non vide...» Lo scambio interno e la fusione di due serie affini e predestinate al contatto (occhi-pianto) è già per altro documentariamente in sinopia ridotta sulla facciata 5*v* degli scartafacci, dove quel sonetto CLVI amputato delle terzine, e quindi di una parte delle lacrime che si sono poi deversate in CLV (cfr. introduzione), è preceduto da questo sonetto *In qual parte del ciel*, che tra le «celesti bellezze al mondo sole» (CLVI 2, poi con autocitazione CLVIII 10) estrae il puro tema degli occhi come visione assoluta, e che nello stadio finale del montaggio della sequenza funziona da fanalino di coda, insieme ad *Amor et io sí pien' di meraviglia* (CLX). Il miracolo e la meraviglia dell'incarnazione delle *celesti* o *divine* beltà sono serbati dunque in chiusura del ciclo, con incremento della tonalità dolce-unita di memoria stilnovistica che attraversa tutta la serie degli occhi, visibile qui soprattutto nelle mirabili terzine, intrise di Dante (puro accenno di tonalità influente è nella rima di *mira* con *sospira* dal sonetto *Tanto gentile* della *Vita Nuova*), anche se a Petrarca interessa piú la fenomenologia del celeste fatto terrestre che l'effetto prodotto sullo spettatore, che a differenza di Dante

si trova schermato al negativo e riparato dietro formule estranianti, «chi ... mai non vide | come...», «chi non sa come...».

Nel Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 5*v*, è registrata nel margine superiore la data 18 ottobre 1359, che non è la data della stesura ma quella d'ingresso del sonetto nella 'forma' Chigi; cfr. Wilkins, *The Making*, p. 158. In questo stesso giorno il sonetto fu mandato al musico ferrarese Tommaso Bombasi, secondo il testo della postilla: *hoc dedi Iacobo ferrariensi portandum Thomasio et cetera*; cfr. introduzione a CLIV.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come la sequenza CLII-CLVI e CLVIII.

BIBLIOGRAFIA: König, *Dolci rime leggiadre*, pp. 113-38; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 57-62.

1. *In qual ... in quale*: movimento comune a quello anaforico delle terzine del sonetto che segue, «Qual miracolo è quel ... | Qual dolcezza è...», CLX 9 e 12. *parte del ciel*: quel «paradiso» dove Simone Martini trova l'esemplare eterno da trasmettere «in carte | per far fede qua giú del suo bel viso» (LXXVII 5-8, cfr. vv. 3-4; XXXI 4). *ydea*: idea platonica, idea celeste (*Par.* XIII 52-54); sostantivo che probabilmente sta in endiadi con *parte del ciel*; con andamento affine è la coppia del sonetto CCXX 9: «*Da quali* angeli mosse, et *di qual* spera, | quel celeste cantar...?» *Enjambement* iniziale che caratterizza tutta la prima quartina.

2. *l'exempio*: l'esemplare, il modello, l'*exemplar aeternum* di contro alle *res mortales* in natura; cosí Dante, *Donne ch'avete*, 50, «per essemplo di lei bieltà si prova» (*Vita Nuova* XIX); *Amor che ne la mente*, 70, «miri costei ch'è essemplo d'umiltate!» (*Conv.* III); cfr. CCXCV 10, CCCLXVI 53. *onde*: dal quale. *Natura*: come ministra di Dio; cfr. LXXIII 37-39, CCXLVIII 1-2, e in particolare la prima quartina dell'affine sonetto CLIV. L'*essempio* è la forma delle minute. *tolse*: movimento similare ad attacco di verso nel sonetto CCXX 1-3, «*Onde tolse* Amor l'oro, et di qual vena, | ... e 'n quali spine | *colse* le rose», con intenso ricordo interno della rima B di questo sonetto.

3. *leggiadro*: lo stesso «bel viso leggiadro che depinto | porto nel petto» di XCVI 5-6, con aggettivo implicato col *leggiadro dolor* di CLVIII 5. *ella*: Natura. *volse*: volle, con lo stesso verbo di Amore, nota a CLV 5-6; LXXIII 37-39.

4. *qua giú ... lassú*: nel rapporto tra terra e cielo la perfezione di «quel bel viso leggiadro», o, come dice Dante, «quanto de ben pò far natura» (*Donne ch'avete*, 49; *Vita Nuova* XIX); cfr. Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, 4: «e ciò ch'è lassú bello a lei somiglio»; cfr. LXXVII 5-8. *potea*: la stessa potenza della Natura congiunta alla potenza di Dio è nell'*incipit* del sonetto CCXLVIII: «Chi vuol veder quantunque pò Natura | e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei...», e anche: «quanto in questa vita | arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare» (CXCIII 13-14), «Quanto 'l Ciel et io [Amore] possiamo, | ... | tutto fu in lei» (CCCLIV 9-11); CXCIX 4; anche LXXII 16-19.

5. *Qual nimpha ... qual dea*: certo per ricordo della Venere virgiliana nella selva, sempre in frase interrogativa: «o, dea certe | ... an Nympharum sanguinis una?» (*Aen.* I 328-29; Daniello cita *Met.* VI 453-54) e sempre per lo stupore d'un volto non mortale (*Aen.* I 327-28), d'un «bel viso leggiadro» (v. 3), anticipato nel sonetto CLVII 7-8: «facean dubbiar, se mortal donna o diva | fosse». La stessa emozione nel sonetto *Erano i capei d'oro*, per cui cfr. nota a XC 1; tali chiome sono evocate infatti nel verso che segue nel contesto dell'intera pulsione. Similmente nelle rime 'in morte', CCLXXXI 9-10: «Or in forma di nimpha o d'al-

tra diva | che del piú chiaro fondo di Sorga esca...» Gioco paronomastico di *qual dea* con *quale ydea* iniziale.

6. *chiome d'oro ... sciolse*: negli scartafacci la lezione primitiva (cancellata) dava «Sí fino oro et sí vago a l'aura sciolse», forse rimossa per il contatto con «La testa òr fino» del vicino sonetto del pianto CLVII 9; ma queste *chiome* ad inizio di verso sono cosí importanti da chiamare il gioco paronomastico interno con *come ... come* delle terzine. Vari i *loci paralleli*: «Erano i capei d'oro *a l'aura sparsi*» (XC 1, nota ai vv. 9-11), «'l primo dí ch'i' vidi *a l'aura sparsi* | i capei d'oro» (nota a CXXVII 83-84 e anche v. 77), «Le chiome *a l'aura sparse*, et lei conversa | indietro veggio» (nota a CXLIII 9).

7. *quando un cor tante ... accolse*: in prima stesura (cancellata) nelle minute «Qual core in sé tante vertuti accolse»; *quando* («quando mai» del tempo impossibile) sostituisce in variazione l'antico *Qual* in posizione anaforica rispetto a *Qual ... qual* del v. 5, nonché a *In qual ... in quale* iniziale; cfr. CLX 9 e 12, «Qual miracolo ... | Qual dolcezza». In punta di verso *accolse* richiama «l'accolto | dolor» di CLVII 12-13.

8. *la somma*: la somma di bellezza («bel viso leggiadro», «chiome d'oro sí fino») piú *vertuti* dell'animo (v. 7). Per alcuni «la moltitudine di tante virtuti unita» (Gesualdo, Tassoni, Zingarelli, Chiòrboli, Ponchiroli, Santagata), ma contrasta il tema delle terzine e la stessa ripresa «Per divina *bellezza* indarno mira...». *rea*: responsabile, colpevole.

9. *Per divina bellezza*: il *Per* iniziale esprime ellitticamente una finalità, piú facilmente comprensibile sottintendendo un verbo nella gamma semantica di *mirare* o *vedere*. La *divina bellezza* rinvia alle *divine bellezze* della lezione primitiva di *I' vidi in terra* (cfr. nota a CLVI 2) nonché alla «divina incredibile bellezza | ... a chi la mira» della prima *cantilena oculorum* (nota a LXXI 62-63). *mira*: guarda, con verbo-chiave della sequenza degli occhi, «ché quant'io miro par...» (CLVI 4), «miriam costei quand'ella parla o ride» (CLX 3). Sottile suggestione stilnovistica è nella rima di *mira* con *sospira* (e *gira*), da Cavalcanti, «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira...», a Dante, soprattutto nel sonetto *Tanto gentile*, 9: «Mostrasi sí piacente a chi la mira...»; anche *Ne li occhi porta* (*Vita Nuova* XXI e XXVI).

10. *chi gli occhi ... non vide*: nelle minute la prima soluzione è «Chi questa donna e gli occhi suoi non vide», forse per ricordo del sonetto «Vede perfettamente onne salute | *chi la mia donna* tra le donne *vede*» (*Vita Nuova* XXVI; De Robertis), con piú esplicito richiamo alla poetica della «lode» dantesca. Altra sottile implicazione con la clausola finale *mai vide 'l sole* di CLVIII 14.

11. *soavemente*: avverbio che sostituisce *angelicamente* della prima stesura, certo in contatto con gli *angelici costumi* di *I' vidi in terra*, per cui nota a CLVI 1. *ella gli gira*: la mobilità dello sguardo di madonna è uno dei temi sapienziali del *Canzoniere* (nota a LXXII 2-3, CXCII 7), qui su probabile ricordo cavalcantiano: «O Deo, che sembra quando li occhi gira!» (*Chi è questa che vèn*, 5), ancora piú evidente nel sonetto a Geri, «Ovunque ella sdegnando li occhi gira», per cui cfr. nota a CLXXIX 5. Lo stesso soave volgere dello sguardo nel sonetto a Sennuccio, CXLIV 9-10: «che ' begli occhi volgea | soave sí...».

12. *non sa come*: corrisponde a *non vide* | *come* della prima terzina, con iterazione piú estesa nel penultimo verso, secondo la formula anaforica (dantesca, sonetto *Io sono stato*) di *Tr. Cup.* III 151-87, «Or so come...». *sana ... ancide*: guarisce e uccide, «vulnerat et medetur» del *Liber Iob* V 18, secondo i contrastanti e sconvolgenti effetti di Amore, per cui nota a LXXV 2, CLXIV 11, CLXXIV 7-8, CCXXI 12. L'arcaismo poetico *ancide* anche dantesco (*Cosí nel mio parlar*, 9),

somma di provenzalismo e di sicilianismo, anche in CXXXIV 7; dittologia già guittoniana, *Gente noiosa*, 128-29: «a lei ch'aucide e sana | lo meo core sovente» (Trovato), «percutit et manus eius sanabunt» di Giobbe, da cui CLXIV 11.

13. *chi ... come dolce ella*: è ripreso l'intero movimento dei vv. 10-11, «chi ... non vide | come soavemente ella...»; *dolce* ha ugualmente valore avverbiale nelle tre ricorrenze dei vv. 13-14, rimarcando il messaggio di *soavemente*. *sospira*: lemma che insieme a *mira* (cfr. nota al v. 9) fissa l'emozione dantesca sul tema del «dire ... in loda» di madonna; il rinvio è quindi all'atmosfera poetica di *Tanto gentile* («Mostrasi sí piacente a chi la mira, | ... | che va dicendo a l'anima: Sospira») e piú a quella del sonetto *Ne li occhi porta* memorizzato da terzine a terzine: «Ogne dolcezza, ogne pensero umile | nasce nel core a chi *parlar la sente*, | ond'è laudato chi prima la *vide*. | Quel ch'ella par quando un poco *sorride*, | non si pò dicer...» (*Vita Nuova* XXI). Per la dolcezza del sospirare si può citare sia Cavalcanti, «che di dolcezza ne sospir' Amore» (*Posso degli occhi miei*, 3), sia Dante, «che non sospiri in dolcezza d'amore» (*Vede perfettamente*, 14; *Vita Nuova* XXVI): il tutto nella connessione *amore-dolcezza-sospiri* che connota anche la sirma del sonetto *Tanto gentile*.

14. *dolce parla ... dolce ride*: ricordo del finale dell'ode XXII del primo libro di Orazio (su Saffo), detto di Lalage: «dulce ridentem Lalagen amabo, | dulce loquentem» (Daniello), vivace anche, come prova la posizione in clausola, nella lettera poetica a Giacomo Colonna: «oculos dum dulce micantes» (*Epyst.* I 6, 59); la stessa ode oraziana *Integer vitae* dà il movimento forte iniziale a tutto il sonetto *Ponmi ove 'l sole*, con frammentazione del ricordo, per cui cfr. introduzione a CXLV. L'oscillazione di *parla* e *ride* transita nel sonetto contiguo, «miriam costei quand'ella parla o ride» nel *continuum* della narratività della sequenza degli occhi (CLX 3). Notabilissime le varianti interne del *Canzoniere*: «sol quando parla, over quando sorride» (CLXXXIII 4), «dal piú dolce parlare et dolce riso» (CCCXLVIII 4), «Et se come ella parla, et come luce» (CCLXXXIII 12). Con *dolce parla* sono riprese *ad verbum* le *dolci parole* del sonetto che precede nel Libro, CLVIII 12. Anche nel *Liber* di Catullo, LI 3-6: «qui sedens adversus identidem te | spectat et audit | dulce ridentem, misero quod omnis | eripit sensus mihi»; cfr. nota a CXCIII 2.

Amor et io sí pien' di meraviglia
come chi mai cosa incredibil vide,
miriam costei quand'ella parla o ride
che sol se stessa, et nulla altra, simiglia.

Dal bel seren de le tranquille ciglia
sfavillan sí le mie due stelle fide,
ch'altro lume non è ch'infiammi et guide
chi d'amar altamente si consiglia.

Qual miracolo è quel, quando tra l'erba
quasi un fior siede, over quand'ella preme
col suo candido seno un verde cespo!

Qual dolcezza è ne la stagione acerba
vederla ir sola coi pensier' suoi inseme,
tessendo un cerchio a l'oro terso et crespo!

Ultimo sonetto d'una modulazione continua dedicata alla lode dei begli occhi di madonna: una sequenza di sette sonetti omotematici e strettamente agganciati, entro i quali si apre per moltiplicazione della materia un'ulteriore microserie sul tema delle lacrime (CLV-CLVIII). I vari tempi nascono da un solo germe, che è proprio il motivo-occhi di due sonetti all'origine contigui. Nel fidato incartamento degli scartafacci infatti (Vaticano lat. 3196, c. 4*r*) questo sonetto *Amor et io* segue immediatamente, in fondo alla facciata, al sonetto *Le stelle, il cielo*, che ora fa da *ouverture* all'intera serie (cfr. introduzione a CLIV). La fusione organica dei due testi è piú evidente quando si osservi che nella stesura primitiva questo sonetto ha le quartine scambiate, cominciando con l'attuale quinto verso: «Dal bel seren de le tranquille ciglia...» (vv. 5-8, 1-4, 9-14), con lo stesso movimento d'inversione tentato in fase di assestamento nel primo testo delle lacrime (introduzione a CLV). In questa quartina rifiutata in quanto prima, con la stessa sindrome linguistica, sono accumulate in risonanza altre variazioni di quel *vivo lume*, *occhi bei* e *dolci rai* (CLIV 3, 7, 9), e cioè *tranquille ciglia*, *due stelle fide*, *altro lume*, sí che l'effetto-miracolo della prima quartina di ora risultava ritardato. Nello scambio dei piedi della fronte, funzionale al montaggio della sequenza, acquista valore il tema della bellezza come meraviglia, che da quella contestuale iniziale di Amore e dell'Io scorre al *miracolo* e alla *dolcezza* delle terzine, «Qual miracol è quel ... | Qual dolcezza è ne la stagione acerba...», dove un solo esiguo sintagma come *tra l'erba*, variante ridotta di *tra 'fiori et l'erba* d'uno spettacolo naturale che fa la donna sempre presente, riporta il 'calamo

pastorale' con lo stile bucolico-elegiaco (virgiliano) delle canzoni 'sorelle' CXXV e CXXVI (note a CXXV 61, CXXVI 7), e annuncia le magiche variazioni del vicino sonetto CLXII: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna pensando premer sòle...», dove le stesse erbe e gli stessi fiori s'intrecciano piú a fondo nell'interazione tra le cose e la persona.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CLVII e CLXI. Quartine sulla sola vocale tonica *-i-*, tutte le rime delle terzine sulla tonica *-é-*, *-erba*, *-eme*, *-espo*.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 168-70.

1-3. *Amor et io ... | miriam costei*: il doppio Amore-Amante annunciato in CLVIII 9-10 («Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle | ch'i' vidi, eran bellezze al mondo sole») agisce qui insieme nella contemplazione di quel prodigio, *meraviglia* e *miracolo* (v. 9). Cosí a doppio «Stiamo, Amor, a veder [*mirar* è la variante sinonimica della prima stesura] la gloria nostra» (CXCII 1), e ugualmente «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, | tu prima amasti ... | Stiamo a *mirarla*» (CLXXXVIII 1-5). *sí pien' di meraviglia*: lo stesso stilema ad attacco del *Trionfo d'Amore* III, «Era sí pieno il cor di meraviglie» e del *Trionfo della Fama* II, «Pien d'infinita e nobil meraviglia, | presa a mirar...»; CCCXLVI 4. *come chi ... vide*: è rovesciata la situazione del sonetto che precede, «chi ... già mai non vide» (CLIX 10); «Accresce con essempio la maraviglia» (Castelvetro). *mai*: una volta. *cosa incredibil*: creatura fuor di natura, il *miracolo* delle terzine, in accordo con la «divina incredibile bellezza» che sfugge alla mente umana della prima *cantilena oculorum* (LXXI 62); la *cosa*, come in Dante, è la *rem* terrestre, per cui nota a CCCXXIII 55. *miriam*: verbo direttamente implicato con *mira* del sonetto precedente, «Per divina bellezza indarno mira | chi ... già mai non vide» (nota a CLIX 9), cfr. CCXLVIII 2. *quand'ella parla o ride*: altra variazione interna all'ultimo verso del sonetto che precede, «et come dolce parla, et dolce ride» (nota a CLIX 14).

4. *che sol se stessa ... simiglia*: è la lode che si fa a Dio («e nulla face lui di sé pareglio», *Par.* XXVI 108); «Domine, quis similis tibi?» (*Ps* XXXIV 10, LXX 19, LXXXVIII 9, ecc.). L'allitterazione in chiusura della prima quartina prepara il *seren* tematico ad attacco della seconda, v. 5.

5. *bel seren ... ciglia*: è l'effetto rasserenante di quello sguardo, come nell'*incipit* «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno» (CLXXIII) e cosí come si configura in grande variazione nel sonetto CXCII 12-14: «e 'l ciel di vaghe et lucide *faville* | s'accende intorno, e 'n vista si rallegra | d'esser fatto *seren* da sí belli occhi»; il *seren* rimanda al verbo *rasserenare* tematico di CLVII 8. *tranquille ciglia*: come tranquille sono le *faville*-occhi del sonetto *Lasso, quante fiate*, per cui cfr. nota a CIX 7; CLVII 10. Verso che forse velocemente cattura la «Oculorum ... serena placiditas» di Natura nel *Planctus* di Alano di Lilla (II 16). Luogo parallelo: «li occhi sereni et le stellanti ciglia, | la bella bocca angelica ... | che fanno altrui tremar di meraviglia...» (terzine del secondo sonetto del guanto, CC).

6. *sfavillan*: verbo che denota il fulgore celestiale di quello sguardo, «'l dolce sfavillar degli occhi suoi» (CXI 11), «i begli occhi davanti | ... | li veggio sfavillare» (CXXVII 60-65), «occhi suoi | ... | Taciti sfavillando oltra lor modo» (nota a CCCXXX 9-10); la rima di *sfavilla* con *tranquilla* (CXLIII 3), di *sfaville* con *tranquille* (CCCXXII 3), di *sfavillo* con *tranquillo* (XXIV 10) rende percepibile la pseudo-rima interna di *sfavillan* con *tranquille* (*ciglia*), già in circuito fonico con la rima A, *-iglia*. *due stelle fide*: gli occhi come fidato faro o stella d'orientamento, il «fido sguardo» di CCCXXIX 3; con la stessa immagine nel so-

netto *Passa la nave mia*: «Celansi i duo mei dolci usati segni» (nota a CLXXXIX 12). Dentro la sequenza degli occhi il richiamo è a «gli occhi eran due stelle» di CLVII 10. Per il tema degli occhi-stelle che guidano i naviganti nella notte dell'essere cfr. LXXIII 46-51.

7. *lume*: altro richiamo interno al primo testo di questa sequenza degli occhi, *vivo lume* di CLIV 3; anche il verbo *infiammare* è in circuito con *s'infiamma* dello stesso sonetto, per cui cfr. nota a CLIV 10; questo *infiammare* è opposto all'oscurità nella quale è immerso il navigante senza quel *lume*: «e i lumi bei che mirar soglio, spenti» (CCLXXII 14). Lo stesso *dolce lume* (sapienziale) che accende di speranza e guida nelle tenebre del vicino sonetto *Amor, che vedi ogni pensero*, CLXIII 9-11.

8. *altamente*: con slancio verso l'alto, con quella «fiamma d'amor che 'n *cor alto* s'endonna» (CXXVII 25; Daniello); spia verbale antitetica al «Basso desir» del primo sonetto degli occhi *Le stelle, il cielo* (v. 12), immediatamente contiguo sulla facciata *4r* del Codice degli abbozzi, per cui cfr. introduzione a CLIV. *si consiglia*: si dispone, si propone. Intenso ricordo interno di questo verso in CCCX 8, sempre alla fine delle quartine: «ogni animal *d'amar si riconsiglia*». Il *chi* iniziale ha valore, come altrove, di SI QUIS 'se uno' (cioè, con la solita distanza, il poeta stesso); cfr. note a CV 28, CXIX 106, CXXXV 91, ecc.

9. *Qual miracolo*: in anafora con *Qual dolcezza* ad attacco della seconda terzina, a memoria del movimento anaforico del sonetto che precede, «In qual parte ... in quale ydea | ... | Qual nimpha ... qual dea», per cui cfr. nota a CLIX 7. *tra l'erba*: tema della donna-fiore nell'erba, proveniente dalla *Lydia* dell'*Appendix* virgiliana, che infatti esplode nel vicino sonetto «Lieti fiori et felici, et ben nate *herbe* | che madonna pensando *premer* sòle...» (cfr. introduzione a CLXII): «inter ... flores | membra reclinarit teneramque illiserit herbam» (vv. 116-17).

10. *quasi un fior siede*: sta come un fiore tra i fiori. Richiamo interno a «sí vedrem poi per meraviglia inseme | seder la donna nostra sopra l'erba» (cfr. nota a XXXIV 13; per *siede* anche nota a C 5, CXLIII 13; cfr. CXXV 73-74). L'immagine si ripete piú oltre: «I' la riveggio starsi humilemente | tra belle donne, a guisa d'una rosa | tra minor' fior'» (CCXLIX 5-7). *preme*: lo stesso verbo (*illidere herbam* virgiliano) di *Lieti fiori*, CLXII 2, e di CXCII 9-11: «L'erbetta verde e i fior' di color' mille | ... | pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi».

11. *col suo candido seno*: rinvio interno anche verbale alla situazione di *Chiare, fresche et dolci acque*, «herba et fior' che la gonna | leggiadra ricoverse | co l'angelico seno», per cui cfr. note a CXXVI 7 e 9. *verde cespo*: i ciuffi d'erba di quello stesso prato, sul quale è adagiata la donna; allo stesso modo nelle lettere: «solus ibi, *herboso cespite insistens* sub ingentis umbra castanee» (*Fam.* XVII 5, 15); «Pronum te *viridi cespite*, fontium | captantem strepitus...» (*Fam.* XXIV 10, a Orazio «lyricum poetam», vv. 119-20); «quas nemorum latebras collisque sedilia parvi | ambieris, cuius fessus seu *cespitis herbam* | *presseris* accubitu...» (*Fam.* XXIV 11, a Virgilio, vv. 47-49); cfr. nota a CXXVI 9.

12. *la stagione acerba*: la nuova stagione dell'anno che torna giovane, la primavera. Ricorda «la stagion forte ed acerba» della canzone *Io son venuto*, 46 (Trovato), anche se in Dante la stagione acerba è l'inverno; sempre primavera è nel sonetto CXC 4: «levando 'l sole a la stagione acerba».

13. *vederla*: risponde a *miriam* iniziale, v. 3. *ir sola ... inseme*: vederla andare sola insieme con i suoi pensieri, nell'atteggiamento che assomiglia a quello di Beatrice, «Ella si va...» (*Tanto gentile*, 5). Intensa implicazione col vicino sonetto CLXII 1-2: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna *pensando* premer sòle»; lo stesso atteggiamento nell'ultima stanza della canzone delle

Visioni: «Alfin *vid'io* per entro i fiori et l'erba | *pensosa ir* sí leggiadra et bella donna», soprattutto in prima stesura, «*Pensando ir sola* una sí bella donna», per cui nota a CCCXXIII 62; anche C 5-6, «pensosa siede | madonna, et sola seco si ragiona», con movenza corrispondente a quella dell'Io che scrive «Solo et pensoso» (XXXV 1).

14. *un cerchio*: una ghirlanda; cosí Dante, *Al poco giorno*, 13: «Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba». Il sottile ricordo della sestina dantesca nelle terzine è disseminato mediante i lemmi *erba*, *verde* e *crespo*. *a l'oro terso et crespo*: ai capelli d'oro ricciuti; cosí Dante, *Al poco giorno*, 15, «perché si mischia il crespo giallo e 'l verde», dove ugualmente l'aggettivo *crespo* specifica il neutro *giallo*. Qui *l'oro* puro e lucente della chioma rimanda internamente a «La testa òr fino» (CLVII 9) e a «chiome d'oro sí fino» (CLIX 6) della sequenza degli occhi, nonché alle trecce «sovra òr terso bionde» di CXCVI 8; cfr. CXXVI 47-48, CXCVII 9, CCXXVII 1, CCLXX 57, CCXCII 5. Gioco paronomastico di *crespo* con *cespo*.

CLXI

O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti,
o tenace memoria, o fero ardore,
o possente desire, o debil core,
oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!

O fronde, honor de le famose fronti,
o sola insegna al gemino valore!
O faticosa vita, o dolce errore,
che mi fate ir cercando piagge et monti!

O bel viso ove Amor inseme pose
gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve,
come a lui piace, et calcitrar non vale!

O anime gentili et amorose,
s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve,
deh ristate a veder quale è 'l mio male.

Sonetto che evoca a gran tratti quel *male* che è Amore (v. 14), male dell'esistenza che si specchia nella scrittura. Il testo è dato come una sola vibrazione di dolore, frammentata da numerosi *O* e *oi* anaforici portatori di sequenze significative, «O passi sparsi ... | O fronde ... | O bel viso...», in una struttura sintattica elusiva caratterizzata dalla mancanza di verbo finito. Questo nella fronte e nel primo piede della sirma, dove si affollano segnali dell'Io («O passi sparsi, o pensier' ... | o tenace memoria, ... | oi occhi miei ... | O bel viso...», in alternanza tra la prima quartina e la prima terzina) e segnali dell'Io che scrive sotto l'emblema del lauro («O fronde, honor de le famose fronti...», seconda quartina), dove il connettivo interno è assicurato dalla stessa struttura anaforica e dalla sintassi nominale dell'io *exclamantis*, cosí come il gioco paronomastico *fonti-fronde-fronti* (vv. 4-5) accompagna lo scorrimento delle quartine l'una nell'altra. La conclusione della serie degli elementi giustapposti interviene allorquando nel testo è introdotta una variazione a livello dei significanti; cosí nell'ultima terzina, dove l'*O*... di chiusura non è piú un 'Heu' o un 'Oimè' ma un vero vocativo (Castelvetro), portatore dell'unico verbo finito («O anime ... et voi ... | deh ristate a veder»), che si apre alla chiamata tutta interna a se stessa, e pur sempre intensamente nominale, del sonetto che immediatamente segue nel Libro: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | ... | o soave contrada, o puro fiume...» (CLXII), dove il ritardo del vocativo esplicito è compensato dall'omogeneità delle sostanze naturali invocate. Qui la mescolanza di sostanze eterogenee sommate in anafora in tutto il testo (singolarità del *Canzoniere*, precorritrice di soluzioni

'romantiche' a venire) ha lasciato sospettare che il poeta non tenga conto «del filo e della combinazione» dei sentimenti (Tassoni, Muratori). Di fatto il cardine del sistema è un movimento di fuga isolabile nei vari segmenti del testo: i *passi sparsi*, i pensieri *vaghi* o errabondi, l'andare *cercando piagge et monti*, come in *Solo et pensoso* (XXXV 9), lo stesso *errore* come 'errare', il verbo *volve* della mancanza di controllo; movimento di fuga al quale sono aggregati altri insiemi concatenati a livello profondo e che si blocca solo nel verso finale «deh ristate a veder...», sicché si scala esclamando e invocando da un *O*... iniziale a un *deh*... conclusivo, dai *passi sparsi* della dispersione esistenziale al *ristate* ('fermatevi') della concentrazione poetica, del *male* scritto assistito dagli *auctores*, tutti compresi sotto il segno di Geremia e delle sue archetipiche *Lamentazioni*, già trasformate da Dante in lamentazioni amorose: «O vos omnes ... attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus».

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CLX. Assonanza in BCD, *-ore*, *-ose*, *-olve*, imperfetta con A, *-onti*.

1. *O*...: «in questo sonetto sta in due guise: undici sono che stanno in forza di dolore, e uno, cioè l'ultimo, in forza di chiamata» (Castelvetro); l'ultimo *O* è del poeta *vocantis*, come dimostra il ricordo scritturale e dantesco (nota al v. 14), e gli altri del poeta *exclamantis*. *passi sparsi*: passi disseminati qua e là, in sintonia con le *rime sparse* proemiali (I 1), e anche vanamente perduti, come nel madrigale LIV 6, «Ahi, quanti passi per la selva perdi!», e nel sonetto LXXIV 11, «perdendo inutilmente tanti passi». Anche qui tutto il verso è fortemente allitterante. *pensier' vaghi*: cioè errabondi, come nella canzone *Lasso me*, «Vaghi pensier' che cosí *passo passo* | scorto m'avete a ragionar tant'alto», per cui cfr. nota a LXX 21 e LXII 13; i pensieri *vagi et instabiles* di *Fam.* IV 1, 36. *pronti*: a seguire (in versi) la guida di Amore, con movimento affine a quello esordiale della canzone CXXIX, «Di pensier in pensier, di monte in monte | mi guida Amor...»; pensieri e monti mescolati, qui chiamati in causa agli estremi delle quartine, che infatti si concludono con «che mi fate ir cercando piagge et monti!»; cfr. CCVIII 14.

2. *tenace*: con lo stesso aggettivo è indicata anche la *speme*, «O di che vaga luce | al cor mi nacque la tenace speme» (CCVII 74-75); memoria verso il passato e speranza verso il futuro sono i due nutrimenti dell'anima (CCCXXXI 6). *fero*: lo stesso «fero ardor» di CCVI 21, fiero, intenso, forse corrispondente alla 'prontezza' e alla rapidità dei pensieri (v. 1); in contiguità con *ardore* ricorda il *foco* ... *fero* del Guinizzelli (*Al cor gentil*, 21-24).

3. *possente desire*: desiderio che tutto può, opposto a *debil core*, e quasi sua causa; cfr. LXXIII 24.

4. *oi*: variante antica di *o* esclamativo, davanti a vocale *o-* di *occhi*. *occhi* ... *ma fonti*: non occhi ma fonti di lacrime, CCCXXXII 54; con lo stesso movimento interno nel primo *planctus* in morte di madonna: «canzon mia no, ma pianto» (CCLXVIII 80). La stessa *fons lacrimarum* (*Ier* IX 1) è evocata nella canzone *Nel dolce tempo*, forse con allusione a quel primo testo di 'autobiografia' intellettuale per sottolineare la continuità delle lacrime nell'atteggiamento dell'*auctor*; cfr. nota a XXIII 119. Sempre in frase esclamativa si veda: «O cameretta ... | fonte se' or di lagrime nocturne...» (CCXXXIV). La parola in rima *fonti* annuncia la paronomasia orizzontale del quinto verso, *fronde* ... *fronti*, con fusione fonica che coincide con la fusione dei contenuti, perché tutto nella prima quartina, passi, pensieri, memoria, ardore, desiderio, animo e occhi sono intrisi di quell'unica *fronde* sempre verde nella memoria.

5. *fronde*: del lauro, al solito indicato senza determinante; cfr. LXVII 3, CXLII 1, CLXXX 7, ecc. Il gioco paronomastico con *fronti*, una pseudo-rima ai due capi del verso, è sperimentato anche nella prima stesura del sonetto «L'aura serena che fra verdi *fronde* | va mormorando, e per la *fronte* viemme», per cui cfr. nota a CXCVI 1-2; cfr. *Purg.* XXVIII 7-12: «Un'aura dolce, senza mutamento | avere in sé, mi feria *per la fronte* | non di piú colpo che soave vento; | per cui le *fronde*, tremolando, *pronte* | tutte quante piegavano a la parte | u' la prim'ombra gitta il santo *monte*»; cosí la rima A, *pronti*, *fronti*, *monti*, piú il gioco fonico con *fronde*, è d'intonazione dantesca. *honor de le famose fronti*: l'alloro che corona la testa degli uomini famosi; ricordo di Orazio, quando nella prima ode del primo libro, vv. 29-30, parla di sé incoronato di edera: «Me doctarum hederae praemia frontium | dis miscent superis» (Castelvetro); i «perpetuos ... frondis honores» di *Met.* I 565.

6. *sola*: unica, in antitesi al *gemino* valore dei poeti e degli eroi, dei quali l'alloro è premio e ornamento. *gemino valore*: «honor d'imperadori et di poeti» è detto lo stesso alloro in CCLXIII 2, cosí come del «diletto legno» e di quelle foglie «se ne coglie | per trïunfare o cesare o poeta» (*Par.* I 28-29). È un ricordo dell'*Achilleide* di Stazio, I 15-16: «cui geminae florent vatumque ducumque | certatim laurus» (Daniello), citato nell'Orazione per la laurea, *Coll. laur.* XI 24.

7. *faticosa vita*: nell'intento di appressarsi al lauro, nel suo doppio significato, secondo il tema della sestina CXLII, dove l'io-*auctor* corre «per selve et per poggi», come qui cerca «piagge et monti»; cfr. CLXXXIV 8. *dolce errore*: come il «dolce error» o illusione allucinativa della canzone CXXIX 50; qui probabilmente predomina il significato di ERROR come errare (CCXXIV 4), visto quanto segue nonché il tema iniziale dei *passi sparsi* e dei *pensier' vaghi* (Gesualdo).

8. *ir cercando*: percorrere, attraversare (per la perifrasi col gerundio cfr. nota a XVI 12, ecc.). *piagge et monti*: parole tematiche della tortuosa *quête* interiore, da *Solo et pensoso* (XXXV 9-13) alla canzone *Di pensier in pensier* (CXXIX 1-4), anche verbalmente solidale con quella di Arnaut Daniel, «qu'ieu non vau tant chams vauz ni plas ni puois...» (*Sols sui que sai*, 12).

9. *O bel viso*: gli occhi lucenti e potenti di madonna; allo stesso modo, sempre in frase esclamativa, nel sonetto CCLIII 1-5: «O dolci sguardi, ... | o bel viso a me dato in dura sorte...».

10. *gli sproni e 'l fren*: gli incitamenti che stanno sotto il segno positivo della speranza o *Spes* e il segno contrario negativo della paura o *Timor*, secondo la metafora del cavallo che si palesa nel sonetto «Quando 'l voler che con duo sproni ardenti, | et con un duro fren, mi mena et regge...», per cui cfr. introduzione a CXLVII e nota al v. 1. *ond(e)*: con i quali. *mi punge*: con gli sproni; allo stesso modo, con simile arme metaforica, Amore ferisce stimolando nel sonetto *Amor m'à posto*: «I pensier' son saette, e 'l viso un sole, | e 'l desir foco: e *'nseme* con quest'arme | mi punge Amor...», cfr. nota a CXXXIII 11, e anche CLXIV 11, CCXLI 8, CCCLXIII 9. *volve*: mi gira, mi guida (col *fren*); ripresa interna nel vicino sonetto CLXIII 10: «ove per aspre vie mi sproni et giri».

11. *come a lui piace*: Chiòrboli ricorda opportunamente «*mi volvi* ... com' a te piace» di Dante a Virgilio, *Inf.* X 5. *et calcitrar non vale*: ricordo (Daniello), quasi una citazione tradotta, degli *Atti degli Apostoli* IX 5, «durum est tibi contra stimulum calcitrare» (Dio a Paolo sulla via di Damasco); Boccaccio, *Filocolo* V 25, 1 (Santagata).

12. *O anime ... amorose*: apostrofe che prelude al doppio ricordo scritturale e dantesco che si precisa nel verso finale. I due aggettivi *gentili* e *amorose* alludono anch'essi a un duplice ricordo dantesco, «O voi che per la via *d'Amor* pas-

sate...» piú «oi cor gentili» del sonetto *Venite a intender li sospiri miei* (*Vita Nuova* VII e XXXII). È probabile che Petrarca intenda le anime *gentili* dei poeti d'amore, vivi o morti; *amoroso* è messer Cino da Pistoia in quanto poeta d'amore, cfr. note a XCII 10 e a XCIII 6.

13. *s'alcuna ... mondo*: se qualcuna di quelle anime gentili e amorose è cittadina di questo mondo, contro quelle *nude*, senza corpo, che sono polvere e ombra. *ombre et polve*: per ricordare allusivamente i (probabili) poeti passati è intanto citato Orazio, *Carm.* IV VII 16 «pulvis et umbra sumus» per cui cfr. nota a CCXCIV 12, «Veramente siam noi polvere et ombra»; *polve* è forma nominativale.

14. *deh ristate a veder ... male*: ricordo delle *Lamentationes*: «O vos omnes qui transitis per viam, *attendite et videte*, si est dolor sicut dolor meus» (I 12); la stessa parafrasi in Dante, che già aggiunge il concetto amoroso: «O voi che per la via d'Amor passate, | attendete e guardate | s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave» (*Vita Nuova* VII). Per il *mio male*, squisitamente petrarchesco, cfr. nota a CL 4; CXXVII 5, CCLIII 14.

Lieti fiori et felici, et ben nate herbe
che madonna pensando premer sòle;
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,
et del bel piede alcun vestigio serbe;

schietti arboscelli et verdi frondi acerbe,
amorosette et pallide vïole;
ombrose selve, ove percote il sole
che vi fa co' suoi raggi alte et superbe;

o soave contrada, o puro fiume,
che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari
et prendi qualità dal vivo lume;

quanto v'invidio gli atti honesti et cari!
Non fia in voi scoglio omai che per costume
d'arder co la mia fiamma non impari.

«Lieti fiori et felici, et ben nate herbe...»: con questa invocazione-evocazione, già intonata alla fine del sonetto che precede (introduzione a CLXI), è ripreso il tono elegiaco della canzone CXXVI, che si apre con simile respiro: «Chiare, fresche et dolci acque...» Nei due testi tutte le sostanze naturali chiamate portano testimonianza dell'interazione delle cose con la persona, al suo vertice nel grande trittico di scambio della natura e dell'Io CXXV-CXXVII, restando invariato l'inventario: «Chiare ... acque» come «puro fiume» (v. 9), «gentil ramo» come «arboscelli» e «verdi frondi» (v. 5), erbe e fiori di quella medesima piaggia e contrada, che nella canzone sono però reliquie sostitutive o bucolicamente *exuviae* del corpo desiderato, e qui, con procedimento pressoché rovesciato, essenze in atto della donna, che lo sguardo percepisce mediatamente e la mente senza scegliere aggrega alle sostanze della vita. Se la natura è tutta compromessa in una conoscenza indiretta (fiori, erba e piaggia vissuti nel passaggio di madonna, con la sua voce, pensieri e passi serbati dal terreno; l'ombra delle selve percorsa dagli occhi luminosi; le virgiliane *pallide vïole* come 'colore' dello stato amoroso), il massimo del ravvicinamento è nella prima terzina, «o soave contrada, o puro fiume...», dove la purezza delle acque non è questa volta *qualità* intrinseca al fiume ma il risultato di un'interferenza con gli *occhi chiari* della persona, cosí come nel sonetto del Rodano Petrarca arriverà, sempre piú dentro il sistema, a identificare il «Rapido fiume» iniziale con lo «spirto ... pronto» finale dell'Io che scrive (introduzione a CCVIII). Questi elementi in somma variazione corrispondono letterariamente ad una suggestione della *Lydia* dell'*Ap-*

pendix virgiliana, già motivata da Daniello e da Castelvetro; brano che contiene la struttura portante del sonetto, dal vocativo a campi e prati che conservano gli «atti honesti et cari» d'una donna («O fortunati nimium multumque beati...») all'unico verbo finito lungamente dilazionato: «quanto v'invidio...» (v. 12), che risponde all'*invideo vobis* ... virgiliano di uguale nostalgia, rimodulata con sostanze simili nel finale del sonetto del passero solitario: «Solo al mondo paese almo, felice, | verdi rive fiorite, ombrose piagge, | voi possedete, et io piango, il mio bene» (CCXXVI). I due versi finali isolati nel testo dilatano il *discetis amare* del modello («Non fia in voi scoglio omai che per costume | d'arder co la mia fiamma non impari») e trasferiscono in natura («in voi») e nella continuità del tempo («Non fia ... che ... non impari») la pulsione intera dell'amante («co la mia fiamma»).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come il successivo.

1-2. *Lieti fiori et felici ... herbe*: invocazione che risponde a quella della *Lydia* virgiliana, vv. 9-10: «O fortunati nimium multumque beati, | in quibus illa pedis nivei vestigia ponet»; Virgilio, o chi per lui, parla dei campi, ma i fiori vengono subito dopo: «aut inter varios, Veneris stipendia, flores | membra reclinarit teneramque illiserit herbam» (vv. 13-14), portandosi dietro il tema dell'erba, («Lieti fiori ... ben nate herbe»), già anticipata nel vicino sonetto *Amor et io*: «Qual miracolo è quel, quando tra l'erba | quasi un fior siede, over quand'ella preme | col suo candido seno un verde cespo!» (cfr. nota a CLX 9), dove la duplicità dell'immagine («quando tra l'erba ... quand'ella preme...») è scandita da quell'*over* d'indistinzione che corrisponde al virgiliano *aut* («in quibus illa pedis nivei vestigia ponet | *aut* roseis viridem digitis decerpserit uvam | ... | *aut* inter varios ... flores...»). I tre aggettivi del primo verso *Lieti ... felici ... ben nate* stanno in una gamma sinonimica, con l'aggiunta gentilezza nativa delle erbe, felicemente destinate a serbare i *vestigia pedum* di madonna; con simile emozione nella prima Ecloga *Parthenias*: «Felices limphe que corpus tangere tanti | promeruere dei!» (*Buc. carm.* I 67-68); cfr. «letam illam felicemque animam» di *Sen.* XIII 2 (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 88). *pensando*: corrisponde a «coi pensier' suoi inseme» del sonetto *Amor et io*, per cui nota a CLX 13. *premer*: verbo corrispondente a *illidere herbam* del carme *Lydia*, con variazione interna in *Amor et io*, «over quand'ella preme | col suo candido seno un verde cespo!», nota a CLX 10; CXCII 11. I due versi iniziali rimandano anche a *Chiare, fresche et dolci acque*: «herba et fior' che la gonna | leggiadra ricoverse | co l'angelico seno...» (CXXVI 7-9).

3. *piaggia ch'ascolti ... parole*: corrisponde ai prati virgiliani con i quali l'amata parla, «vos nunc alloquitur, vos nunc arridet ocellis, | et mea *submissa* meditatur carmina *voce*, | cantat...» (vv. 5-7). *dolci parole*: richiamo interno sia alle «dolci parole» di CLVIII 12 che al «dolce parla» di CLIX 14 nella sequenza degli occhi.

4. *alcun vestigio*: tracce quasi contate una per una; sono gli stessi *vestigia pedum* conservati dalla «verde riva» ascoltatrice della canzone *Se 'l pensier*: «Ben sai che sí *bel piede* | non tocchò terra unquancho | come quel di che già segnata fosti | ... | Cosí avestú riposti | de' be' vestigi sparsi | anchor tra ' fiori et l'erba...», CXXV 53-61; CVIII 10-11. *serbe*: conservi.

5. *schietti arboscelli*: «Aggiunto di bellezze d'arboscelli, che mostrano di dover crescere» (Castelvetro), teneri e dritti, come il «lauro giovenetto et schietto» della canzone delle Visioni, CCCXXIII 26; il significato di *schietti* si evince bene da *Inf.* XIII 5: «non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti». *verdi frondi*: con

iunctura ricorrente, L 37, CXLII 8, CXCVI 1, CCLXXIX 1. *acerbe*: incipienti, come quelle di primavera, che appunto è la «stagione acerba» (CLX 12); altra implicazione è con la *fronde* poetica del sonetto che precede, CLXI 5. Zingarelli ricorda le *fogliette* «Verdi come ... pur mo nate» di *Purg.* VIII 28, che mostrano come anche Dante senta la primavera in forma ipocoristica (*fogliette*), cosí come qui, con gusto pari, *arboscelli* e *amorosette* (viole).

6. *amorosette*: annunciatrici d'amore; le viole sono i segni che portano la primavera e la primavera della donna e dell'amore, per cui nota a CV 64 («le nocturne vïole - per le piagge») e a CXXVII 29 e 32 («In ramo fronde, over vïole in terra, | mirando a la stagion che 'l freddo perde, | ... | negli occhi ò pur le vïolette e 'l verde...»); cfr. l'*incipit* del sonetto di Bernardo da Bologna a Cavalcanti: «A quella amorosetta foresella» (De Robertis). *pallide vïole*: ricordo di Virgilio, *Ecl.* II 47, «pallentis violas»; Daniello e Castelvetro ricordano anche Orazio, *Carm.* III x 14: «tinctus viola pallor amantium», evocato in CCXXIV 8.

7. *ombrose selve*: luoghi eminenti del paesaggio interiore petrarchesco, come in CLXXVI 12-14: «un solitario horrore | d'*ombrosa selva* mai tanto mi piacque: | se non che dal *mio sol* troppo si perde»; qui quel *sole* che sono gli occhi della donna arriva (*percote*) nell'ombrosa selva, là giunge dove i raggi del sole naturale non possono arrivare, con soluzione leggermente ossimorica; cfr. anche l'*ombroso bosco* di CXCIV 2 e della sestina CCXIV 33; CCXXVI 13. La letizia innaturale del sole-occhi proiettata sulle *ombrose selve* ha corrispondenza con l'atteggiamento della *formosa puella* dell'*Appendix* virgiliana, che, parlando con i prati, «vos nunc arridet ocellis» (*Lydia*, v. 5). Alla scadenza del primo emistichio quinario il lemma *selve* appoggia il fonetismo omogeneo della tonica, «schietti arboscelli ... verdi di fronde acerbe, | amorosette», con aggiunta pseudo-rima interna di *-etti* con *-ette*. *percote il sole*: lo stesso verbo e corrispettivo nominale metaforico nella canzone *Se 'l pensier*, «Qui percosse il vago lume», cfr. nota a CXXV 68. La rima equivoca di *sole* rimanda anche alla situazione dei sonetti CLVIII (terzine) e CLVI (quartine).

8. *vi fa co' suoi raggi ... superbe*: come farebbe il vero sole della natura. Come i fiori sono «Lieti ... et felici» sotto il passo dell'amata, cosí le selve sono *alte* e *superbe* sotto il suo sguardo luminoso. Variante 'in morte' della stessa situazione con clausola similare in fin di verso nella canzone CCCXXV 83-84: «facea ... l'erba | con le palme o coi pie' *fresca et superba*».

9. *soave contrada*: «comprende tutto il luogo in generale» (Castelvetro), quella piaggia vicino al fiume della canzone CXXV 66-74. *puro fiume*: certo la Sorgue, con le sue «Chiare, fresche et dolci acque»; infatti l'aggettivo *chiare* delle acque si riversa negli *occhi chiari*. La Sorgue è splendente, *Sorga nitens*, nell'Ecloga *Laurea occidens* X 13, e nel frammento Ia 16-17 del *Triumphus Mortis*; cfr. nota a CCCXX 6.

10. *che bagni ... occhi chiari*: è lo stesso 'bagno' della canzone CXXVI 1-7 e del sonetto del Rodano, «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca...», cfr. introduzione a CCVIII.

11. *qualità*: il fiume è *puro* perché gli occhi sono *chiari*, la sua qualità, chiarezza e nitore, è un riflesso in natura. *vivo lume*: altra variante di *sole*, *raggi* e *occhi chiari*, con richiamo interno al «vivo lume» del sonetto *Le stelle, il cielo*, per cui cfr. nota a CLIV 2-3. Richiamo interno al *dolce lume* del contiguo sonetto CLXIII 9.

12. *quanto v'invidio*: intenso ricordo interno nell'*incipit* del sonetto 'in morte' CCC, «Quanta invidia io ti porto, avara terra, | ch'abbracci quella cui veder m'è tolto, | ... | Quanta ... | Quanta invidia...». *gli atti*: tutti quelli toccati nel

testo, il pensare, il premere col piede, parlare, 'percuotere' con lo sguardo; cfr. XVII 10, XXXVII 100, XCI 4, CLXXXI 13, CCXXV 10, ecc.; anche CLVII 5, CLXV 11. *honesti et cari*: come il «caro, honesto sguardo» (CCCXXX 1) e come «quelle belle care membra honeste» (CLXXXIV 10). Gioco paronomastico, funzionale allo scambio tra interno ed esterno, di *cari* con *chiari*.

13-14. *Non fia in voi ... impari*: «non sarà tra voi, fiori ed erbe e piagge e arboscelli e frondi e viole e selve e contrada e fiume, omai non sarà piú cosa, anche sia come scoglio dura, sia anche un'insensibil pietra, che non apprenda per costume ad ardere della medesima fiamma del mio cuore» (Chiòrboli). Per *scoglio* in quanto impedimento di emozioni cfr. XXXVIII 14, CXXXV 21, CLXXI 6.

Amor, che vedi ogni pensero aperto
e i duri passi onde tu sol mi scorgi,
nel fondo del mio cor gli occhi tuoi porgi,
a te palese, a tutt'altri coverto.

Sai quel che per seguirte ò già sofferto:
et tu pur via di poggio in poggio sorgi,
di giorno in giorno, et di me non t'accorgi
che son sí stanco, e 'l sentier m'è troppo erto.

Ben veggio io di lontano il dolce lume
ove per aspre vie mi sproni et giri,
ma non ò come tu da volar piume.

Assai contenti lasci i miei desiri,
pur che ben desïando i' mi consume,
né le dispiaccia che per lei sospiri.

Sonetto che è un controcanto a *Lieti fiori* che precede nel Libro dei frammenti (CLXII): se in quello ogni tratto della natura risplende vitalmente nella partecipazione con la persona, qui i luoghi sono sentiti come stanchezza e difficoltà dell'essere («che son sí stanco, e 'l sentier m'è troppo erto») a specchio d'un pensiero amoroso che risorge sempre uguale nello spazio, *di poggio in poggio*, e nel tempo, *di giorno in giorno*. Del sonetto *Lieti fiori* resta comunque, nella sottile palinodia del montaggio, qualche traccia formale nella costanza della rima C delle terzine con ripresa d'una parola in rima in sintagma equivalente e carico di allusioni: quel *dolce lume* lontano del v. 9 che chiama il *vivo lume* non meno splendente e distante di CLXII 11, piú *consume* del v. 13, che dà un gioco paronomastico a distanza con *costume* di CLXII 13; anche la rima *-iri* consuona con *-ari* nella sede D nell'identità dello schema speculare della sirma. Ma piú la forte impronta di sostanze naturali commisurate ai fatti interni rimane qui nella straordinaria immedesimazione (mal compresa dagli esegeti) di Amore con il Sole, che giornalmente 'sorge' in natura (v. 6): cosí Amore sorge e insorge nel paesaggio dell'Io con necessità naturale *di poggio in poggio* e *di giorno in giorno*, cioè con le sigle del protagonista del Libro. Il *dolce lume* dell'amata riflette nel simbolo l'Amore-Sole delle quartine, con lo stesso senso di difficoltà e di non-contatto, portato dai messaggi coordinati di *duri passi, sentier ... troppo erto, aspre vie*, nonché dall'indifferenza dell'Astro, o Altro, che transita in tutto il testo: «et di me non t'accorgi | che son sí stanco...»; significativamente, il dativo *le* dell'ultimo verso si riferisce a una donna che nel testo non è mai nominata, con altro segno puramente grammaticale d'incolmabile lontananza.

Sonetto su quattro rime, con lo stesso schema di CLXII, ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Amor, che vedi*: come colui che è accompagnatore abituale e che insieme 'ragiona'; cosí nel grande sonetto di solitudine *Solo et pensoso*, XXXV 12-14; CXXVII 5, ecc. *aperto*: con valore avverbiale, apertamente, senza schermi; *Tr. Tem.* 85, «e veggio aperto».

2. *i duri passi*: i difficili varchi metaforici del pellegrino, che appunto va «Di pensier in pensier, di monte in monte» guidato da Amore, in coordinamento di pensieri e di balze (CXXIX); si veda «'l fiero passo ove m'agiunse Amore» (C 9); in fondo all'immaginazione poetica si trova il «dubbioso passo» della Morte (CXXVI 22, cfr. XXXVI 7, LXXXI 11). Qui il messaggio sta sullo stesso piano delle *aspre vie* del v. 10. Indubbia relazione verbale con i *passi* dei vicini sonetti CLXI 1 e CLXV 2 (i *dolci passi* dell'amata). *onde*: per dove, attraverso i quali; cfr. LXXXVI 2. *tu sol*: solamente tu. Ma intanto *sol* adombra quel Sole non nominato che è Amore-Febo-Apollo. *mi scorgi*: mi guidi; con i luoghi paralleli: «Amor mi guida et scorge» (CCXI 1), «né chi lo scorga | v'è se no Amor, che mai nol lascia un passo» (CXXXV 94-95), «i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto» (CXXXIX 10). È il tema iniziale della grande canzone di nostalgia «Di pensier in pensier, di monte in monte | mi guida Amor...» (CXXIX).

3. *nel fondo ... porgi*: affonda lo sguardo nel piú fondo di me (*porgi* imperativo); *Tr. Fame* I 22; *Inf.* XVII 52: «Poi che nel viso a certi li occhi porsi», *Purg.* XIII 13: «Poi fisamente al sole li occhi porse» (Castelvetro).

4. *a te palese*: il «fondo del mio cor», con rincaro del messaggio dato da *aperto* inizale. *coverto*: coperto, celato. È il tema del «manifesto accorger de le genti» di *Solo et pensoso*, XXXV 6; *Par.* XXX 143.

5. *Sai*: corrisponde al *vedi* iniziale. Verbo in posizione forte che anticipa l'intensa allitterazione della quartina, *seguirte ... sofferto ... sorgi ... stanco ... sentier. sofferto*: sopportato, sostenuto (CXI 10, CXIX 10, ecc.), in relazione alla durezza e alla difficoltà di quei *passi*, v. 2.

6. *et tu*: congiunzione avversativa che porta anche l'idea della continuità e ripetitività del sorgere e risorgere di Amore, come se fosse il Sole; infatti il richiamo interno lessicale-ritmico-sintattico è col sonetto CLXXXVIII 5-7: «i' ti pur prego et chiamo, | o Sole; *et tu pur fuggi*, et fai d'intorno | ombrare i *poggi*, et te ne porti il *giorno*...». *pur via ... sorgi*: continui a sorgere (come il sole) e a insorgere dentro di me (inadeguata l'interpretazione del Ferrari: «sali meco, cioè mi fai salire di colle in colle»). *di poggio in poggio*: quasi una sigla dell'affanno del protagonista del *Canzoniere*; come nella canzone *Ne la stagion*, «assai ti fia pensar di poggio in poggio | come m'à concio 'l foco...» (L 76-77), equivalente a *di monte in monte* della canzone CXXIX 1. Bisillabi da sestina sia *poggio* che *giorno* del verso che segue. Gioco paronomastico di *sorgi* con *scorgi*.

7. *di giorno in giorno*: formula del flusso ripetitivo del tempo, «Cosí mancando vo di giorno in giorno» (cfr. nota a LXXIX 9), «Di dí in dí vo cangiando...» (CXCV 1), «Di dí in dí spero omai l'ultima sera» (sestina CCXXXVII 7), a ricordo del salmistico *de die in diem* (*Ps* LX 9). *accorgi*: rima ricca con *scorgi*.

8. *che son sí stanco*: la stessa clausola del primo emistichio nell'*incipit* del sonetto «Io son sí stanco sotto 'l fascio antico», per cui cfr. nota a LXXXI 1. *sentier ... troppo erto*: questa salita è per me troppo ripida. Altra variante di *duri passi* (v. 2) e di *aspre vie* (v. 10), forse con eco della *arcta via* «quae ducit ad vitam» di *Mt* VII 14, certa a livello fonico; simile la «dura ... salita» di *Amor piangeva*, per cui cfr. nota a XXV 13.

9. *Ben veggio*: con avverbio intensivo che accompagna il verbo dell'esperienza, sia pure mentale (cfr. I 9, nota a LXIX 1; CI 1), echeggiato in chiusura da *ben desïando*, v. 13. Ad inizio delle terzine è richiamato in parallelo il vedere iniziale di Amore (*vedi*, v. 1). Il vedere intensamente *di lontano* rinvia alla situazione della canzone di lontananza *In quella parte*, CXXVII 43-44: «Qualor tenera neve per li colli | dal sol percossa veggio di lontano...», nonché all'essere *lunge* «da la salute» in chiusura del sonetto che segue, CLXIV 14. *dolce lume*: lo stesso *dulce lumen* della bella Sapienza, difficile da raggiungere, che apre la seconda *cantilena oculorum*, «i' veggio | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume...» (LXXII 1-2, cfr. XI 14, CVI 8, CXLII 31; cfr. nota a CLX 7 e a CLXII 11).

10. *ove*: verso il quale, con altro avverbio di evasività, come *onde* iniziale, v. 2. *aspre vie*: le stesse «aspre vie» del labirinto amoroso nominate in *Solo et pensoso*, per cui cfr. nota a XXXV 12. *mi sproni et giri*: i due verbi che indicano l'incitamento della speranza e l'inversione del dubbio timoroso; con analoga coppia verbale nel vicino sonetto *O passi sparsi*: «gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve», cfr. nota a CLXI 10.

11. *come tu*: come tu hai. *da volar piume*: penne o ali per volare, quelle salmistiche «penne in guisa di colomba» che sollevano verso l'alto (nota a LXXXI 13-14); soluzione metonimica come in CLXXVII 10, CLXXX 13, CCXXX 8 («ale né piume»). Per Amore alato cfr. CLI 11, CLXXIX 14.

12. *Assai*: abbastanza (ma i desideri amorosi volerebbero piú lontano e piú alto); cfr. CXLVII 4.

13. *pur che*: solo che, a condizione che. *ben desïando*: risponde ad *amar altamente* di CLX 8 e ancor piú al *ben amando* della *fin'amor* di matrice arcaica lentiniana del sonetto *Amor, che nel penser*, per cui cfr. nota a CXL 14. *mi consume*: mi strugga (al fuoco di quel *lume*); cfr. CCLXXIX 9, LXXII 39 («mi consuma et strugge»).

14. *le ... per lei*: i pronomi dell'ambigua e lontana donna che non si nomina. Castelvetro ricorda il tema di Ovidio, *Am.* I III 3: «A, nimium volui: tantum patiatur amari».

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
et le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

vegghio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,
et sol di lei pensando ò qualche pace.

Cosí sol d'una chiara fonte viva
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana et punge;

et perché 'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il dí moro et mille nasco,
tanto da la salute mia son lunge.

Il grande tema virgiliano della pace notturna della natura contrapposta all'irrequietudine dell'uomo (*Aen.* IV e IX) trova eco in molti luoghi petrarcheschi, dalla prima sestina del Libro *A qualunque animale alberga in terra* (XXII) e dalla canzone *Ne la stagion* (L) allo squarcio lirico della morte di Magone nel sesto libro dell'*Africa*: «animalia cunta quiescunt; | irrequietus homo...» Qui, con altra affascinante variazione, il placido sonno dei corpi e degli elementi commisurato alla veglia del pensiero e dell'Io è il motivo delle quartine, piene di ricordi dell'"aria' di Didone («Nox erat ... | cum tacet omnis ager...») rimodulata a gran tratti e quasi filtrata dalla stessa esperienza vocale della forma-sestina. Il sonetto infatti è sparsamente gremito di sostanze naturali prevalentemente bisillabe, come in tutte le sestine petrarchesche all'interno del verso e ben oltre la costanza dei *mots-refrain* (introduzione a XXII, XXX, LXVI, ecc.); cosí *ciel, terra, vento, fere, Notte, mar, onda, fonte, man*... Il cumulo dei bisillabi della natura caratterizza la prima quartina, che si oppone al bisillabismo dinamico della seconda, dove rispondono i verbi dell'Io *vegghio, penso, ardo, piango, sface*, tutti di fila nel quinto verso di cerniera, con potente scontro di sostanze nominali, immobili, addormentate sotto le stelle (prima quartina) e di sostanze verbali in movimento, azioni quindi, quindi inquietudine e conflitto del personaggio-poeta (seconda quartina). Dall'opposizione quiete-moto funzionalmente spartita tra i due piedi della fronte discende l'altra tensione del testo tra unicità e molteplicità, l'una potenzialmente pacificante come il sonno della natura («et sol di lei pensando ò qualche pace», v. 8) e l'altra disordinata nella fluttuazione (*guerra ... pace, dolce*

... *amaro, risana ... punge*). Ma il lemma che denota unicità nell'insistenza dei segmenti *sol di lei ... sol d'una ... una man sola* è anche quello che si apre al *martir* delle coppie antitetiche («sol d'una chiara fonte viva | move 'l dolce et l'amaro ... | una man sola mi risana et punge»), sicché gli avverbi *sol* centrali nel testo (vv. 8-9) e l'aggettivo *sola* che li esalta in progressione convergono nel *mille* delle infinite morti e rinascite dell'amante senza soluzione di continuità: l'unicità della pace e della *salute* è sommersa dalla pena e dalla guerra della pluralità, come in tutto il percorso dei *Fragmenta*.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *Or che 'l ciel ... tace*: è il tema di Didone, *Aen.* IV 522-32 (Daniello), che occupa le quartine: «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem | corpora per terras, silvaeque et seava quierant | aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, | *cum tacet omnis ager*, pecudes pictaeque volucres, | quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis | rura tenent, somno positae sub nocte silenti. | ... | At non infelix animi Phoenissa neque umquam | solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem | accipit: ingeminant curae rursusque resurgens | saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu»; cfr. introduzione alla sestina XXII e alla canzone L. *e 'l vento tace*: elemento innovativo che ricorda (Castelvetro) la passione ugualmente infelice di Francesca, *Inf.* V 96, «mentre che 'l vento, come fa, ci tace», sommato a «cum tacet omnis ager [= *la terra*]» virgiliano; somma dunque di situazioni 'tragiche' paragonabili a quella dell'amante di ora.

2. *le fere e gli augelli*: animali della *terra* e del *ciel*, sicché il *vento* del primo verso rimane vieppiú isolato come tessera dantesca. *affrena*: il sonno immobilizza gli uccelli e le fiere nella quiete notturna, «somno positae sub nocte silenti» (*Aen.* IV 527).

3. *Notte*: non attualizzata mediante articolo, quindi personaggio assoluto come Morte o Amore; cfr. nota a CCLXX 14. *il carro stellato*: il carro della Notte (come quello del Sole, CXLV 1-3) seguito da tutte le stelle; cosí Castelvetro, che richiama Tibullo, *El.* II 1 87-88: «Iam Nox iungit equos; currumque ~~sequuntur~~ | ~~matris~~ lascivo sidera fulva choro»; Gesualdo pensa al carro di Boote, con le sette stelle.

4. *senz'onda giace*: per quest'immagine della quiete e del sonno del mare Castelvetro rinvia a Stazio, *Theb.* III 255-56, «Non secus ac longa ventorum pace ~~solutum~~ | ~~aequor~~ et imbelli recubant ubi litora somno...»; sarà da aggiungere che in Stazio anche i fiumi, nella pace del tutto, tacciono: «tacent exusti solibus amnes» (v. 259); cfr. LVII 6.

5. *vegghio, penso, ardo, piango*: quattro verbi bisillabi (come la maggior parte delle sostanze nominate nella prima quartina) assonanti a due a due; forse il vegliare e il pensare si oppone al tacere della natura nel primo verso, *ardo* al fiammeggiare delle stelle (cfr. sestina XXII 11-12: «poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle | vo lagrimando, et disïando il giorno»; CLXV 13), e *piango* comunque alla liquidità del mare. *chi*: sempre la donna che non si nomina, per cui cfr. nota a CXLVII 5. *mi sface*: mi consuma fino alla morte. Forma latineggiante e siciliana dell'energica parola stilnovistica e dantesca per 'uccidere'; Dante, *E' m'incresce di me*, 9: «per conducermi al tempo che mi sface»; *Doglia mi reca*, 76; *Inf.* III 57, VI 42, *Purg.* V 134; «quel celeste cantar che mi disface, | sí che m'avanza omai da disfar poco» (CCXX 10-11).

6. *sempre m'è inanzi*: nel pensiero. È lo stilema petrarchesco della memoria subitanea e dell'Assente sempre-presente, isolato in un primo emistichio quinario come nel sonetto «I dolci colli ... | *mi vanno innanzi*, et èmmi ognor adosso |

quel caro peso...» (CCIX 3), «Piú che mai bella et piú leggiadra donna | *tornami inanzi*, come...» (CCLXVIII 46), «*Tornami avanti*, s'alcun dolce mai...» (CCLXXII 9), cfr. nota a CXXVII 60. *dolce pena*: soluzione ossimorica, come in CCXL 2 (il vicino «dolce pianto», CLV 9, ecc.), che anticipa le coppie antitetiche di *guerra* e *pace*, *dolce* e *amaro*, *risana* e *punge*.

7. *guerra*: il solito affanno contrapposto a *pace*, di latitudine anche dantesca; «lei ch'è salita | a tanta pace, et m'à lassato in guerra» (CCLXVIII 60-61), «né però trovo anchor guerra finita, | né tranquillo ogni stato del cor mio» (CXLIX 13-14); LXXII 22, CXXVII 33, CXXXIV 1, CCLXXII 4, CCCII 7. *stato*: condizione abituale, cfr. LXXI 22, 84, LXXIII 45, XCVII 3, CXI 5, CXXII 3, CXXIX 13, CLII 4, ecc. *d'ira et di duol piena*: apposizione di *guerra*; quindi *ira* non varrà «affanno» (Castelvetro, riproposto da Carducci) ma ira in quanto passione negativa dell'animo, per cui cfr. nota a XXXII 11. Nel tumulto e nell'insonnia di Didone infatti «saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu» (*Aen.* IV 532). Paronomasia di *piena* con *pena*.

8. *di lei pensando*: il verbo *pensare* costruito con *di* in soluzione arcaicizzante, come in Cielo d'Alcamo: «penzando pur di voi, madonna mia» (*Rosa fresca*, 5); cosí anche Arnaut Daniel, con tutto il messaggio del verso: «Pensar de liei m'es repaus» (*En breu brizara*, 41).

9-10. *Cosí*: in conseguenza delle lacerazioni enunciate nelle quartine. *sol d'una*: da una sola. L'iterazione dell'avverbio *sol* a cavallo tra quartine e terzine, *sol di lei ... sol d'una*, pone al centro del testo l'unicità contro la fluttuazione e il disordine circostante, *dolce pena*, *guerra ... pace*, ... *dolce ... amaro*. *d'una chiara fonte* ... | *move 'l dolce et l'amaro*: ricordo dell'*Epistola catholica* dell'apostolo Giacomo, III 11: «Numquid fons de eodem foramine emanat dulcem et amaram aquam?»; la fonte è *chiara* come nella variante funebre della canzone delle Visioni, «Chiara fontana in quel medesmo bosco...» (CCCXXIII 37) e *viva* perché *fons vitae*, come il «vivo fonte» (Dio stesso) di CCXXXI 12, fonte *aquae vivae* (*Ier* II 13 e XVII 13-14); cfr. *Fam.* V 4, 7, *vivi fontes*; *Par.* XXXIII 12. *move*: deriva, scende, sgorga. Lo stesso verbo, nella stessa posizione ad attacco di verso con *enjambement* in tessuto allitterante (qui *viva-move*), nel sonetto *Lasso, quante fiate*: «L'aura soave che dal *chiaro* viso | move col suon de le parole accorte...», per cui cfr. nota a CIX 9; altro caso notabile d'uno stilema interno, fisso ad inizio delle terzine. *'l dolce et l'amaro*: secondo il conflitto di tutto il *Canzoniere*, «L'amar m'è dolce» (CXVIII 5), «di dolce et d'amar pieno» (CLXXIII 5), «l'amar mi fe' dolce» (CLXXV 4, cfr. nota a CXXIX 20-22), qui raddoppiato dalla lacerazione del v. 11. *mi pasco*: cosí «mi pasco di lagrime» (XCIII 14), «Pascomi di dolor» (CXXXIV 12).

11. *una man sola ... punge*: ricordo anche verbale del precetto ovidiano dei *Remedia amoris*, 44: «una manus vobis vulnus opemque feret» (Daniello), dove sono citate sostanze che producono effetti contrastanti, come la terra che nutre erbe velenose ed erbe salutari, o la lancia di Peleo, che ferisce e poi guarisce al secondo colpo (vv. 45-48; anche *Met.* XIII 171-72, *Trist.* V II 15-16); cfr. nota a LXXV 2, CLIX 12, CLXXIV 8. *punge*: mi ferisce. La coppia verbale antitetica *mi risana et punge* corrisponde alle due coppie sinonimiche *nafrar e poigner*, *garir et oigner* di Aimeric de Peguilhan nella canzone *Ses mon apleich*, 25 e 27, sullo stesso tema degli ossimorici effetti di Amore (Scarano, *Fonti*, p. 275; Zingarelli), per cui si veda l'ulteriore variazione di «Amor con tal dolcezza m'unge et punge» (nota a CCXXI 12), piú strettamente memore di Aimeric. Per altra via vicino alla fonte ovidiana (somma di elementi conflittuali) è anche il Notaio nel sonetto *A l'aire claro*, dove è detto appunto «era feruto, e [Amore] sanòmi

ferendo»; così anche, indipendentemente dal diffusissimo *topos* della lancia di Peleo, Tomaso di Sasso, canzone *D'amoroso paese*, dove Amore «medica piagando» sul tema di Giobbe V 18.

12. *'l mio martir*: il tormento di vivere tra guerra e pace, tra l'amaro e il dolce, la «dolce pena» del v. 6. *non giunga a riva*: non abbia mai fine; cfr. XXX 7.

13. *mille volte il dí ... nasco*: tema della morte replicata di Bernart de Ventadorn in un sistema di contrasti: «Aquest'amors me fer tan gen | al cor d'una dousa sabor: | cen vetz mor lo jorn de dolor | e reviu de joi autras cen» (*Non es meravelha*, 25-28), vivace anche in Italia da Guittone d'Arezzo a Cecco Angiolieri (cfr. nota al sonetto di Dante da Maiano *Angelica figura*, v. 13, pp. 31-32); anche Cino da Pistoia, ballata *Come in quelli occhi*, 29-32: «Chi mi facesse - far pur una morte, | mercé faria e bene, | però che mi convene | mille volte morire ad ogn'or forte». La stessa immagine trobadorica nel sonetto *Que' che 'n Tesaglia*: «mi vedete straziare a mille morti», per cui nota a XLIV 12; XCIII 4, CLXXII 12. La moltiplicità di *mille ... mille* si oppone in chiusura all'unità di *sol ... sol* a cavallo tra fronte e sirma.

14. *salute*: salvezza, opposto a *martir*, come *son lunge* a *giunga a riva* nella continuità del tormento. Forte clausola finale marcata dall'assonanza di *salute* con *lunge*, con opposizione formale dentro il verso, con quella beatitudine lontana come nel testo che precede, per cui cfr. nota a CLXIII 9.

Come 'l candido pie' per l'erba fresca
i dolci passi honestamente move,
vertú che 'ntorno i fiori apra et rinove,
de le tenere piante sue par ch'esca.

Amor che solo i cor' leggiadri invesca
né degna di provar sua forza altrove,
da' begli occhi un piacer sí caldo piove
ch'i' non curo altro ben né bramo altr'ésca.

Et co l'andar et col soave sguardo
s'accordan le dolcissime parole,
et l'atto mansüeto, humile et tardo.

Di tai quattro faville, et non già sole,
nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo,
che son fatto un augel notturno al sole.

L'amaro e la non-salute del sonetto notturno che precede nel *Canzoniere* transitano anche in questo testo *Come 'l candido pie'*, sia pure segnato da una figuratività positiva, della quale i tratti pertinenti sono i *dolci passi*, i *begli occhi*, le *dolcissime parole*, l'*atto mansüeto*. Ma, come primo sintomo d'estraniamento, ecco che l'enumerazione è ripetitiva ritornando su se stessa, quasi a non voler procedere: i passi leggeri sull'erba sono infatti ripresi in movimento mediante l'*andar*, e i *begli occhi* sono atteggiati in un *soave sguardo* nella somma della prima terzina (v. 9); in piú il catalogo dei segni positivi è lasciato aperto e le *faville* che nutrono l'incèndio amoroso numerate solo fin a quattro e non oltre: «Di tai quattro faville, et non già sole, | nasce 'l gran foco...» (seconda terzina). La definizione di sé come «augel notturno» e come «avis ... amans noctem», nelle tenebre di coloro che abitano nella notte dello spirito (Agostino, *En. in Ps.* CI 7), sottratto al suo ambiente naturale e proiettato *al sole* (in controcanto a «factus sum sicut nycticorax *in domicilio*» nel lamento del Salmo CI 7), pone l'accento conclusivo sull'implacabile distanza e sull'impossibilità di raggiungere la donna-sole del *Canzoniere*, a questo punto ancora fin troppo luminosa e diurna, con la forza della parola: di qui forse la frustrazione e la riflessione sulla propria poesia che caratterizza il sonetto che tien dietro nel Libro. Anche la mescolanza certo intenzionale di ingredienti arcaici stilnovistici-guinizzelliani-danteschi (*honestamente move*, *vertú*, *par*, *cor' leggiadri*, *piove* transitivo, *humile*, *faville*, *foco*) con le gemme piú private dell'universo petrarchesco (*candido pie'*, *dolci passi*, *tenere piante*, *soave sguardo*, *dolcissime parole*) collabora al quadro d'un Io estraniato a se

stesso che prelude allo scavo dell'autore dell'*Africa* nel sonetto *S'i' fussi stato*, sapientemente giustapposto (introduzione a CLXVI).

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Come*: quando, correlato a *move*, v. 2. *candido pie'*: introduce al tema del passare con leggerezza sull'erba toccato nei vicini sonetti CLX 9-10 («Qual miracolo è quel, quando tra l'erba | quasi un fior siede...») e piú direttamente CLXII 1-4 («Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna pensando premer sòle; | piaggia ch'ascolti ... | et del bel piede alcun vestigio serbe»); allo stesso modo C 7-8 («con quanti luoghi sua bella persona | coprí mai d'ombra, o disegnò col piede»); CXXV 53-54 («Ben sai che sí bel piede | non tocchò terra unquancho...»), CCXLIII 7-8 («va or contando ove da quel bel piede | segnata è l'erba»), CCCXXV 83-84 («facea ... l'erba | con le palme o coi pie' fresca et superba»); cfr. CLXIX 5. *per l'erba fresca*: la stessa clausola finale di verso in CCLXXXI 12, e similmente *per l'erbe verdi* nel madrigale LIV 4.

2. *dolci passi*: in qualche modo implicati con i *passi sparsi* dell'amante (CLXI 1) e con i *duri passi* di Amore (CLXIII 2). Questi *dolci passi* rendono nominalmente l'azione del sonetto CLXIX 5: «et veggiola *passar* sí *dolce*...». *honestamente*: con quel decoro che è il riflesso della nobiltà interiore, proiettata sullo spettatore, conformemente al significato dell'aggettivo *onesto* in antico, per cui cfr. nota a CXV 1. *move*: c'è un legame con *move* del sonetto che precede, all'altro capo del verso (CLXIV 10), il cui significato è reso però da *nasce* del v. 13; cfr. CCCLII 5-6.

3-4. *vertú che 'ntorno ... par ch'esca*: «L'ordine è tale: Par che virtú esca delle tenere piante sue, la quale virtú apra i fiori e rinove i fiori...» (Castelvetro). *vertú*: quasi la virtú degli astri che hanno influenza sul fiorire della terra («Passato hanno lor termine le fronde | che trasse fuor la vertú d'Arïete | per adornare il mondo...»: cosí Dante nella canzone *Io son venuto*, 40-42); cfr. IX 3-4. *rinove*: rinnovelli, come fa al suo passaggio la primavera «l'aura amorosa che rinova il tempo, | et fiorian per le piagge l'erbe e i rami» (cfr. nota a CXLII 5). Per l'immagine Daniello rinvia a Persio, *Sat.* II 38: «quidquid calcaverit hic, rosa fiat», Carducci a Claudiano, *Laus Serenae*, 89-91: «Quacumque per herbam | reptares, fulgere rosae, candentia nasci | lilia». Lo stesso effetto-primavera della donna che passa è nella canzone *Tacer non posso*, CCCXXV 81-85: «et or carpone, or con tremante passo, | legno, acqua, terra o sasso | verde facea, chiara, soave, et l'erba | con le palme o coi pie' fresca et superba [cfr. CLXII 8], | et fiorir coi belli occhi le campagne...»; cfr. *Tr. Fame* III 18: «et un al cui passar l'erba fioriva», sia pure si parli dei fiori di eloquenza di Cicerone. *de le tenere piante*: dalle tenere piante dei piedi di lei (*sue*), che però non è nominata come persona, perché tutta l'azione dei versi precedenti è del *candido pie'*. Probabile ricordo della Diana di Stazio, «tenero signantem gramina passu» (*Theb.* IV 257). *par*: con lo stesso significato di evidenza (stilnovistica) che il verbo ha nel sonetto *Le stelle, il cielo*, per cui nota a CLIV 8; CLVI 4, CLVIII 5.

5. *Amor che solo i cor' leggiadri*: allusione alla situazione guinizzelliana evocata da Dante in *Inf.* V 100, «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (Daniello), «Amore e 'l cor gentil sono una cosa» (*Vita Nuova* XX); *leggiadri* è dunque sinonimo di *gentili* («O anime gentili et amorose», CLXI 12), nobili. *invesca*: prende col suo vischio; cfr. nota a XXXIV 8, XCIX 8, CCXI 11; *Tr. Cup.* IV 129.

6. *né degna di provar*: e non si degna di sperimentare *sua forza*, parallela alla *vertú* della donna e della natura. *altrove*: nei cuori non *leggiadri*.

7. *piove*: riversa; verbo dantesco in tema stilnovistico-guinizzelliano; cfr. «tanta negli occhi bei for di misura | par ch'Amore et dolcezza et gratia piova» (nota a CLIV 8; CLXVI 14, CXCII 3). Il *piacer sí caldo*, che itera fuor di natura la *vertú* che fa nascere i fiori della prima quartina, anticipa il *gran foco* che ugualmente *nasce* nel cuore dell'amante, con sottile corrispondenza.

8. *non curo*: risponde a *né degna* di Amore, rincarando la chiusura emotiva dell'amante. *né bramo altr'ésca*: stilema della beatitudine, come nell'*incipit* del sonetto «Sí come eterna vita è veder Dio, | né piú si brama, né bramar piú lice» (CXCI) e nella variante 'in morte' del secondo *planctus* CCLXX 55-56: «l'ésca | ch'i' bramo sempre», cfr. XXXVII 54, LV 9, XC 7, CLXXXI 5. Rima equivoca con il verbo *esca* (v. 4), come in LV 9 e 16, con la ricchezza fonica di *altr'ésca* con *fresca*.

9-10. *l'andar*: corrisponde al passare con leggerezza sull'erba della prima quartina, cosí come il *soave sguardo* ai begli occhi attraverso i quali *piove* Amore della seconda; ciò spiega la congiunzione *Et* di transizione tra fronte e sirma. I primi due versi della prima terzina rinviano, nella medesima posizione dentro il sonetto, alla situazione di *Erano i capei d'oro*: «Non era *l'andar* suo cosa mortale | ma d'angelica forma; et le *parole* | sonavan altro...» (XC 9-11). *soave sguardo*: lo stesso dolce sguardo evocato 'in morte' ad attacco del sonetto CCLXVII e in CCCXLIII 2. *dolcissime parole*: altro rinvio interno a *dolci parole* (CLVIII 12, CLXII 3) e a *dolce parla* (CLIX 14).

11. *l'atto*: quella somma di atteggiamenti (stilnovistici) che accompagnano l'essenza della donna, «atti soavi» (nota a XVII 10), «L'atto d'ogni gentil pietate adorno» (CLVII 5), «gli atti honesti et cari» (CLXII 12). *mansüeto, humile*: aggettivi in gamma sinonimica di benignità e dolcezza; cfr. XVII 5, CXII 8, CXXVI 29; nota a CCLXV 2. *tardo*: lento con solennità, pacato (XXXV 2), come riflesso dello stato interno «pacifico et sereno» (CLIII 11).

12. *Di tai quattro*: da tali quattro faville, cioè *l'andar*, lo *sguardo*, le *parole* e l'*atto* nominati nella prima terzina; per le *faville* come nutrimento del fuoco cfr. nota a LV 5, quindi nel campo semantico di *ésca*, v. 8; cosí Dante, *Inf.* VI 74-75: «superbia, invidia e avarizia sono | le tre faville c'hanno i cuori accesi» (Carducci). *et non già sole*: e non soltanto da queste quattro, potendosi enumerare il «dolce pianto» (CLV 9), il dolce ridere (CLIX 14), le chiome d'oro (XC 1, CLIX 6), ecc. Altra rima equivoca di *sole*, come in CLVI (quartine) e CLVIII (terzine).

13. *nasce*: verbo che varia il messaggio di *move* del sonetto che precede, «Cosí sol d'una chiara fonte viva | move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco», CLXIV 9-10. *gran foco*: la stessa potente fiamma di LXXI 32, LXXII 66 («al foco gentil ond'io tutto ardo»), LXXIII 13; anche CIX 3-4: «le faville | che 'l foco del mio cor fanno immortale», dove le faville sono gli occhi della donna. *vivo et ardo*: mi nutro e mi consumo, vita e morte, come nel sonetto che precede, del quale è richiamato anche il verbo *ardo* (CLXIV 5, piú il tema delle terzine).

14. *che*: «per cagion del qual foco» (Daniello), «sí che» (Biagioli, Chiòrboli, cfr. XCVIII 3), o anche semplicemente 'io che sono diventato...'. *augel notturno*: qualcuno di quegli animali «ch'ànno in odio il sole» (XXII 2), abituati alle tenebre, civetta o *bubo* (introduzione a XIX; Pozzi, *Bibbia*, p. 154) e che, fuori del loro ambiente naturale, fuggirebbero accecati dall'agostiniana *odiosa lux*; similmente in una lettera a Omero cieco (*Fam.* XXIV 12, 27-28): «idemque tibi accidit quod soli, cuius non infamia sed excellens laus est quod infirmi oculi et nocturne illum fugiunt aves»; sono gli stessi animali offesi dal *gran lume* che escono fuori «verso sera» nel sonetto XIX 3-4, con quanto segue; ma il passo della

lettera *Familiare* lascia intravedere lo spiazzamento del poeta, che come *augel notturno* è fuori del suo *habitat* nella sfera di quel *sole* che è la donna (tensione tra poesia amorosa volgare con risonanze sacre contro poesia epica latina? Questo sembra suggerire l'accostamento col sonetto che segue *S'i' fussi stato*, dove parla il poeta dell'*Africa*; cfr. introduzione a CLXVI).

S'i' fussi stato fermo a la spelunca
là dove Apollo diventò profeta,
Fiorenza avria forse oggi il suo poeta,
non pur Verona et Mantoa et Arunca;

ma perché 'l mio terren piú non s'ingiunca
de l'humor di quel sasso, altro pianeta
conven ch'i' segua, et del mio campo mieta
lappole et stecchi co la falce adunca.

L'oliva è secca, et è rivolta altrove
l'acqua che di Parnaso si deriva,
per cui in alcun tempo ella fioriva.

Cosí sventura over colpa mi priva
d'ogni buon fructo, se l'etterno Giove
de la sua gratia sopra me non piove.

Sonetto di corrispondenza con un anonimo, che vuol sapere dei frutti della sua «virtú» poetica, sperando nutrimento. Petrarca risponde per le rime interiorizzando il tema: replica con una riflessione sulla propria poesia, vista come un terreno arido e un campo mal coltivato privo «d'ogni buon fructo» (v. 13); il che fa pensare che l'autore scontento rivolga lo sguardo a tutta la tastiera poetica, non soltanto a l'uno o all'altro aspetto della sua bilingue attività. Della rustica proposta del corrispondente sconosciuto e poeticamente inetto rimane il preziosismo pseudo-guittoniano che passa anche nei carteggi stilnovistici; Petrarca oltrepassa perfino la rima difficile in *-unca*, e fa retrocedere per sovrappiú un lemma rilevato come *lappole* all'altro capo del verso, sia pure coniugato a temperamento con *stecchi* petrarcheschi di tonalità piú interna, sia pure 'aspra' e 'petrosa'. Se questo è lo stile relativamente violento tipico dei sonetti epistolari ammessi nel Libro, in parte condizionato dalla «virtú» e dalla cultura arcaica dei corrispondenti, come nel carteggio con Stramazzo da Perugia (introduzione a XXIV), è anche vero che la difficoltà del linguaggio è utile strumento a rappresentare quel malessere e quella strada sbagliata che il testo vuol suggerire ad una certa fase del montaggio del *Fragmentorum liber* (il sonetto è probabilmente antico, tardivamente aggiunto alla 'forma' Chigi). Anche la struttura insolita delle terzine, con *combinatio* finale frequente in Cino, o «combinazione obliqua» (Carducci), rende conto strumentalmente dell'anomalia della situazione, sia pure anche questa imposta dagli schemi sghembi del proponente.

Il sonetto di proposta, registrato nello sterminato 'zibaldone' petrarchesco

del codice Riccardiano 1103, c. 114*r* (Carducci), è pubblicato da Zingarelli sulla trascrizione di Michele Barbi; qui di seguito il testo, depurato dai grafemi e dai venetismi dello scriba:

Vo' mi negate la virtú che nu[n]ca
sep[p]e contenta star nascosta e cheta
e ozïosa: ma' no vis[s]e lèta
suo poses[s]ion, avaro fos[s]e chiunca;

ma grande e largo spenditor quantunca
no gli rincresce, e vuol ch'ogni uom gli pèta.
Questa chiara ragion [...] veta
la negativa che mi fate adunca.

A ciò che 'l gusto mio del cibo prove
sapido e dolce de la pingue oliva,
piac[c]iavi di sdegnar la negativa,

sí che 'n eterno cor[r]a fama, e viva;
e di vostra virtú, quasi di nove
stel[l]e, si' ornato il ciel che l'orbe move.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDD DCC, come in XIII, XCIV e CCCXXVI.

1-2. *la spelunca*: la grotta delfica sul monte Parnaso che Apollo, dio di poesia e di vaticini, elesse per sede; riferimento anche verbale a Lucano, *Phars.* V 82-85: «Ut vidit Paean vastos telluris hiatus | divinam spirare fidem ventosque loquaces | exalare solum, *sacris* se condidit *antris* | incubuitque adyto: *vates ibi factus Apollo*» (Vellutello). La stessa rima 'cara' di *spelunca* con *ingiunca* nella canzone L 36-37, cfr. XXIII 142. *profeta*: *vates* di Lucano.

3. *Fiorenza*: patria dei padri, quindi dello scrivente «florentinus», sia pure nato casualmente ad Arezzo. *il suo poeta*: allude a se stesso anche come autore dell'*Africa*, in parallelo ai poeti latini evocati nel quarto verso; al sacro fonte di Elicona attinge il *poeta* nell'esordio del poema latino: «Hunc precor exhausto liceat michi sugere fontem | ex Elicone sacrum, dulcis mea cura, Sorores» (*Afr.* I 4-5) e a Francesco Fiorentino si rivolge Ennio in fondo al libro, chiamandolo suscitatore delle Muse disperse e delle antiche Sorelle d'Elicona (*Afr.* IX 222-36).

4. *pur*: soltanto. *Verona ... Mantoa*: che ebbe il suo poeta in Catullo, e Mantova, che ebbe Virgilio; cosí ricordando Ovidio, *Am.* III xv 7: «Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo» (Daniello); è il passo dove Ovidio, chiudendo gli *Amores* e chiamandosi il poeta o *vates* di Sulmona, dice addio alla poesia amorosa e chiede che siano svelte 'dal suo campo' (cfr. v. 7) le insegne del dio d'Amore: «Culte puer puerique parens Amathusia culti [Cupido e Venere sua madre], | aurea *de campo* vellite signa *meo*» (III xv 15-16). *Arunca*: Sessa Aurunca, patria di Lucilio, iniziatore della satira romana; ancora Daniello rinvia opportunamente a Giovenale, quando nella prima Satira dichiara di seguire la strada di Lucilio, «magnus ... Auruncae ... alumnus» (v. 20), mosso da indignazione per l'esistente («facit indignatio versum»). I tre poeti latini evocati stanno certo per i tre generi letterari trattati anche da Petrarca (Catullo: poesia amorosa, e quindi rime volgari; Virgilio: poesia epica e bucolica, e quindi *Africa* e Ecloghe; Lucilio: poesia didascalico-morale, e quindi epistole *Metrice*); ma i tre *poete* stanno anche in funzione degli *auctores* che li nominano, Ovidio e Giovenale, colti entrambi in un momento di crisi e di rigetto, come è quello del poeta che scrive.

5. *'l mio terren*: lo stesso «arido terreno» metaforico del sonetto LXIV 9. *piú non s'ingiunca*: non s'intreccia piú di giunchi (poetici), non verdeggia piú per effetto di quell'acqua che scende dal monte (*sasso*) di Parnaso. *Enjambement* dei vv. 5-6, come dopo dei vv. 12-13.

6. *de*: causale. *humor*: l'acqua che sgorga dalla fonte Castalia. Si veda il sonetto a Stramazzo, con simile sentimento di aridità: «Cercate dunque fonte piú tranquillo, | ché 'l mio d'ogni liquor sostene inopia» (XXIV 12-13), nonché nel sonetto della Filosofia «Povera et nuda», con il tema della stanchezza in materia poetica: «che per cosa mirabile s'addita | chi vòl far d'Elicona nascer fiume» (nota a VII 8). *sasso*: monte (delle Muse), per cui cfr. nota a CXVII 1. *altro pianeta*: altro dal pianeta Sole-Apollo-Febo, se questo, come sembra, ingenera aridità; si veda il tema dell'estraniamento dell'«augel notturno al sole» del sonetto che precede, per cui introduzione a CLXV e nota al v. 14.

7. *conven*: con il solito messaggio di necessità che il verbo ha in antico italiano, cfr. nota a LXVI 3, ecc. *del mio campo*: dal campo o *terren(o)* della poesia (v. 5), con la stessa immagine di Ovidio a chiusura degli *Amores*, «de campo vellite signa meo» (III XV 16).

8. *lappole et stecchi*: le male piante d'un terreno non coltivato, cosí come lo disegna Virgilio, *Georg*. I 152-53: «intereunt segetes, subit aspera silva, | *lappae*que tribolique...» (Castelvetro); anche in Giovanni di Garlandia l'*inepta seges* che avvolge il campo è doppia, la pianta del loglio e l'invadente *lappa*: «et texit ebria lappa solum» (*Epithalamium* I 432-34). Lo stesso binomio in prosa, *Fam*. XVI 6, 5: «omne iter laqueis obsessum, omnes rami visco illiti, omne solum lappis tribulisque confertum est; vix usquam sine discrimine pedem figas». Questi *stecchi*, che sciupano il filo della falce (dell'ingegno), dànno una pseudo-rima interna desultoria con *secca* del v. 9, alla scadenza del primo emistichio quinario, e ricreano la situazione 'aspra' e sottile del sonetto *L'arbor gentil*, dove in fine si parla della morte della poesia, cfr. introduzione a LX. In rima il lemma *stecchi* connota la situazione stravolta del primo sonetto antiavignonese (CXXXVI 13) nonché quella (dantesca) del secondo sonetto degli specchi con i suoi *velenosi stecchi* (XLVI 3, cfr. introduzione). Carducci cita anche il Libro di Giobbe: «pro frumento oriatur mihi tribulus, et pro hordeo spina» (XXXI 40). *falce adunca*: altra immagine di Virgilio, laddove parla dei campi abbandonati per la guerra: «squalent abductis arva colonis, | et *curvae* rigidum *falces* conflantur in ensem» (*Georg*. I 507-8); l'aggettivo *curva* di Virgilio è positivo, e sottolinea la funzionalità e agilità della falce rispetto alla rigidità della spada; tale sembra restare il messaggio petrarchesco al di là dell'*asperitas* vocale.

9. *L'oliva*: il buon olivo che è bello e fruttifero, e ora non fiorisce (v. 11) e non dà frutto (v. 13). Oltre all'olivo sacro a Pallade, «l'inventrice de le prime olive» (nota a XXIV 8), è importante richiamare la simbologia cristiana; nell'*Ecclesiastico* XXIV 19 la stessa Sapienza loda se stessa «Quasi oliva speciosa in campis»; nel Salmo di David LI 10: «Ego autem, sicut oliva fructifera in domo Dei, speravi in misericordia Dei»; nel Libro di Geremia XI 16, laddove si proibiscono al profeta le parole in tempo di clamore e d'afflizione: «Olivam uberem, pulchram, fructiferam, speciosam, vocavit Dominus nomen tuum; ad vocem loquelae grandis exarsit ignis in ea, et combusta sunt fruteta eius»; san Paolo, *Rom* XI 24. Al dolce cibo della «pingue oliva» petrarchesca fa appello l'anonimo autore del sonetto di proposta (v. 10). *è secca*: forte clausola al primo emistichio quinario a ribattere gli *stecchi* del v. 8, che rinvia internamente a «tal che si *secchi* ogni sua foglia verde» nella maledizione del lauro-poesia di LX 14. *altrove*: verso altro *terren*, altro *campo*. Può voler dire di altre persone (forse, con ironia, del-

lo stesso proponente?), intendendo tutto il suo campo poetico deserto e arido. Se l'altrove sia solo quello delle «rime sparse» volgari (Zingarelli, Chiòrboli, Ponte, Santagata) è difficile dire, perché Petrarca in sostanza fa sempre questione di toni: stile umile in lingua materna (poesie volgari, *nuge*, sempre indicate come giovanili, cfr. sonetto I) e stile alto in lingua paterna (poesia latina); cfr. la lettera al Boccaccio *Habeo aliquid dicere*, dove Petrarca esorta l'amico a non buttar via le sue cose volgari (*Sen.* V 2).

10. *l'acqua*: quella della fonte di Parnaso che un tempo alimentava e faceva fiorire l'olivo del sapere, in *variatio* rispetto a *l'humor di quel sasso*, v. 6. *si deriva*: discende.

11. *per cui*: «per la quale acqua» (Leopardi). *ella*: l'oliva.

12. *sventura* ... *colpa*: opposizione che risponde a quella ovidiana tra *crimen* della Fortuna e *scelus* individuale nell'episodio di Atteone (*Met.* III 141-42); cfr. CLXXXIII 6. *mi priva*: rima ricca con *deriva* e *fioriva*.

13. *l'etterno Giove*: Dio, come in CCXLVI 7-8: «O vivo Giove, | manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine», e come in *Purg.* VI 118. L'aggettivo presenta quel raddoppiamento comune nell'antico toscano, anche dantesco.

14. *de la*: partitivo. *piove*: transitivo, in controcanto al metaforico (stilnovistico) piovere di Amore nel sonetto che precede, CLXV 7.

Quando Amor i belli occhi a terra inchina
e i vaghi spirti in un sospiro accoglie
co le sue mani, et poi in voce gli scioglie,
chiara, soave, angelica, divina,

sento far del mio cor dolce rapina,
et sí dentro cangiar penseri et voglie,
ch'i' dico: Or fien di me l'ultime spoglie,
se 'l ciel sí honesta morte mi destina.

Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega
col gran desir d'udendo esser beata
l'anima al dipartir presta raffrena.

Cosí mi vivo, et cosí avolge et spiega
lo stame de la vita che m'è data,
questa sola fra noi del ciel sirena.

Sonetto dove l'amante è ancora una 'preda' dell'Amore-donna del *Canzoniere*: non di lei tutta, irraggiungibile per intero, ma di una delle infinite parcelle della sua essenza. Qui la voce «chiara, soave, angelica, divina», con aggettivazione spartita a due a due tra terrestre e celeste, è un'altra tessera del grande mosaico del Libro, isolata in sé e non giustapposta, come altrove, ad altri sempre angelici attributi, come nell'elenco lasciato sospeso nel vicino sonetto CLXV o nella lista di «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» di CCXIII. Una voce intesa come puro timbro e vocalità (*suon*, v. 9), «angelico canto» (CXXXIII 12, CXII 9) o «celeste cantar» (CCXX 10), raggiunta progressivamente nel testo dalla definizione finale della donna in quanto *del ciel sirena* che affascina e rapisce con una *dulcedo* tanto dissimile dalle terrestri armonie. Di qui forse la relativa 'violenza' petrarchesca delle quartine, con le immagini della *rapina* e delle *ultime spoglie* del protagonista sedotto.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come i due successivi. Consonanza di A con D, *-ina*, *-ena*, assonante con C, *-ega*.

1. *Amor*: Amore fatto donna, con atti umani, come nel primo sonetto a Sennuccio: «ov'Amor vidi già fermar le piante | ver' me volgendo quelle luci sante», per cui cfr. nota a CVIII 2. *belli occhi*: gli stessi «begli occhi» del vicino sonetto CLXV 7, del quale forse sono riprese qui le *faville* inarticolate, non comprese in quel catalogo («Di tai quattro faville, et non già sole, | nasce 'l gran foco...»); cfr. introduzione a CLXV.

2-3. *i vaghi spirti*: «il fiato non costretto a formar suono» (Castelvetro, poi Leopardi); sembra infatti che la parola *spirti* indichi il respiro come energia vitale primaria non destinata a tradursi in *voce* o canto, e perciò gli spiriti sono *vaghi*, o erranti, come in una variante della canzone *Nel dolce tempo*, «Spirto dolente e vago...» (nota a XXIII 141; CLXXV 6). Il tema è quello del sonetto *Amor m'à posto*: «et l'*angelico* canto et le parole, | col dolce *spirto* ond'io non posso aitarme, | son l'aura inanzi a cui mia vita fugge», cfr. nota a CXXXIII 12. *in un sospiro accoglie* | ... *scioglie*: raccoglie in un solo sospiro (amoroso) che si scioglie *in voce* o in canto. La fisicità del segmento *co le sue mani*, giustapposto mediante *enjambement*, sembra indotto dalla fisicità metaforica dell'azione del verbo *accogliere* (Gesualdo, Castelvetro); intanto la *domna-Amor* «di *sua man* m'avinse in modo | che l'amar mi fe' dolce» (CLXXV 3-4). *in voce*: si è discusso se questa voce fosse canto o parole, ma sembra decisivo il fatto che la donna sia detta in fine «del ciel sirena», oltre alla distinzione che si fa tra *angelico canto* e *parole* nel sonetto CXXXIII 12 e in tutto il *Canzoniere*: «Qui cantò dolcemente, ... | qui disse una parola...» (terzine di CXII), «e 'l cantar che ne l'anima si sente | ... | col dir pien d'intellecti dolci et alti» (CCXIII 6, 12), «dolci parole, honeste et pellegrine | ... | quel celeste cantar che mi disface» (CCXX 6, 10), ecc.

4. *chiara*: rispetto all'oscurità di quegli spiriti non articolati. La stessa *iunctura* «chiara, soave» in CCCXXV 83. *soave* ... *divina*: giustapposizione in gamma sinonimica in crescendo; cosí «la voce angelica soave» (LXIII 7), «quella angelica modesta | voce» (CCCXLIII 3-4), «angelica voce dolce umile» (in una variante primitiva di CCXI 11), «angelico canto» (CXXXIII 12).

5. *sento* ... *rapina*: sento far rapina del mio cuore, mi sento sottratto a me stesso con dolce violenza, con la forza d'immagine che si precisa poi nella parola *spoglie* del v. 7; non meno energica la soluzione del sonetto *Onde tolse*: «quel celeste cantar che mi disface», per cui cfr. nota a CCXX 10. Opportuno rinvio del Castelvetro a *Par.* XIV 121-23: «cosí da' lumi che lí m'apparinno | *s'accogliea* per la croce una melode | che mi rapiva, sanza intender l'inno».

6. *sí*: a tal punto sento ... che. *dentro cangiar*: cambiarsi tutto di me dentro di me; in parallelo: «ma varïarsi il pelo | veggio, et *dentro cangiar*si ogni desire» (CCLXIV 115-16). *penseri et voglie*: la stessa concordanza bimembre dell'essere in CCCXLVI 13, «ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo».

7. *ch(e)*: correlato a *sí* del v. 6. *fien*: futuro, piuttosto che ottativo, come pensa qualche commentatore. *spoglie*: nel campo metaforico di *rapina*, v. 5; l'Io rapinato vede se stesso come un insieme di trofei di vittoria, di *exuviae* estreme lasciate al rapitore; in questo significato il lemma nel sonetto *Aspro core*: «se l'impreso rigor gran tempo dura, | avran di me poco honorata spoglia» (cfr. nota a CCLXV 4). Inadeguate le interpretazioni del tipo «Ora ne muoio alla fine» (Carducci), «Ora si muoia pure» (Scherillo), ecc.

8. *honesta*: onorevole; «et se la stanza | fu vana, almen sia la partita honesta», per cui cfr. nota a CCCLXV 11.

9-11. *Ma* ... *raffrena*: ma il suono [di quella voce «angelica, divina», e forse anche di quei sospiri della prima quartina, cfr. I 1-2] che lega i sensi di dolcezza e il *gran desir* di beatificarsi nell'ascolto frenano l'anima pronta al distacco (*al dipartir*, per cui nota a XVII 10, o a *sí honesta morte*, v. 8). La coordinazione dei vv. 9-10 mediante *co(n)* in luogo di *e* è il giusto suggerimento del Vellutello e di Leopardi; per altri *con* sarebbe strumentale-modale («raffrena col gran desir d'udendo...») laddove il 'freno' è doppio: quello dei sensi imprigionati dalla dolcezza e quello dell'anima già beata quaggiú quando sente quella voce. *lega*: in contrasto con la voce 'sciolta' del v. 3. *gran desir*: lo stesso *gran desio* di XI 3,

LXXI 18, CXIX 56, CXL 6; con messaggio affine CXLVII 11: «ché gran temenza gran desire affrena». *d'udendo ... beata*: di essere beata udendo quel suono (trasposizione dentro il generale e accentuato iperbato della prima terzina). *raffrena*: trattiene; verbo al singolare col doppio soggetto, sia pure dissimulato dalla coordinazione mediante *con*.

12-13. *Cosí*: «in dubbio, e fra vita e morte» (Daniello), tra la catena dell'essere e il balzo verso il non-essere; un *cosí* iterato e rafforzato nel verso da «cosí avolge et spiega...», a ripresa del *Cosí* conclusivo di CLXVI 12, «Cosí sventura over colpa mi priva...». *mi vivo*: verbo in forma media, come è anche *morire* in antico italiano; «vivomi intra due» nel sonetto *Amor mi manda*, CLXVIII 7. *avolge et spiega*: la donna-Parca del testo avvolge lo stame della vita alla conocchia (in positivo) e lo svolge o *spiega* ad esaurimento (in negativo); con la stessa metafora CCLXIV 130-31 e CCXCVI 5-7, CCCXXV 107.

14. *sola*: unica. *fra noi*: qui in terra; si oppone a *del ciel*. *sirena*: immagine sovrapposta alla Parca che tiene nelle sue mani il filo della vita, ma avvicinata a sé mediante il deittico (*questa*); sirena come segno di perfetta armonia nella «novità del suono» (*Par*. I 82) nonché segno di irrinunciabile attrazione; ma l'indicazione *del ciel* sottrae questa nuova sirena della letteratura al novero di quelle «Sirenes usque in exitium dulces» (le Muse stesse) che impediscono l'abbraccio con la bella Sapienza, rendendo vana ogni vera *consolatio*, secondo Boezio (*Cons*. I 1); cosí Dante quando scrive del canto dei dodici spiriti sapienti: «canto che tanto vince nostre muse, | *nostre serene* in quelle dolci tube» (*Par*. XII 7-8). Rima ricca con *affrena*.

Amor mi manda quel dolce pensero
che secretario anticho è fra noi due,
et mi conforta, et dice che non fue
mai come or presto a quel ch'io bramo et spero.

Io, che talor menzogna et talor vero
ò ritrovato le parole sue,
non so s'i' 'l creda, et vivomi intra due,
né sí né no nel cor mi sona intero.

In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio
mi veggio andar ver' la stagion contraria
a sua impromessa, et a la mia speranza.

Or sia che pò: già sol io non invecchio;
già per etate il mio desir non varia;
ben temo il viver breve che n'avanza.

Ricorrente illusione di Amore, lacerazione dell'essere, passare del tempo, proiezione di sé e degli amanti nello specchio della vecchiaia, il «viver breve» che annulla ogni costanza, ogni fedeltà; questi i temi del sonetto, mirabile anticipo dei grandi testi dell'amore senile della Seconda Parte (CCCXV-CCCXVII) e sintesi dei motivi conduttori di tutto il *Canzoniere*. Il *pensero* iniziale è insolitamente *dolce* e positivo, ma quasi estraneo a sé e visto venire come entità supplementare equidistante tra Amore e Amante, vivente di vita propria: «mi manda quel dolce pensero | che secretario anticho è fra noi due...»; è infatti questo *pensero* che introduce al tema del dissidio eseguito dalle quartine, dove il *due* tematico del Libro «et vivomi intra due» (cfr. introduzione a CLII) è intercettato da una rima identica poco equivoca e piú ossessiva con *noi due*, ribadita dal rintocco monosillabico invariabile di *fue* e di *sue* (rima B). Dai *fluctus animi* necessari ad Amore, dall'oscillazione tra menzogna e verità, tra sí e no misti e confusi, discende il tema della *fuga temporis* delle terzine («In questa passa 'l tempo...», v. 9), un po' enigmatiche nella loro petrarchesca liquidità, soprattutto per il segmento iniziale del secondo piede *Or sia che pò*, che porta il peso non detto della vecchiaia che incombe e insieme tutte le incertezze iterate dello scrivente, se la forte clausola interna al primo emistichio quinario riassume fonicamente, e quindi psicologicamente, i messaggi di *non so* e di *né sí né no* (vv. 7-8), a fusione tra fronte e sirma. I due versi finali ritornano potentemente al conflitto iniziale tra positivo e negativo, tra pace e guerra, opponendo all'invariabilità individuale positiva dell'amore nel tempo («già per etate il mio desir non varia») l'invariabilità

negativa per lei e per tutti della fine della vita breve («ben temo il viver breve che n'avanza»). Il toccante tema delle vecchiaie parallele, «già sol io non invecchio», come nel sonetto XII, è anche del terzo libro del *Secretum* (p. 184), allorquando Franciscus, citando Macrobio come nei *Rerum memorandarum libri* (II 50, 3), evoca Giulia figlia di Augusto, che difende le sue troppo giovanili compagnie, dicendo con spirito: «Et hi mecum ... senescent».

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXVII e CLXIX.

BIBLIOGRAFIA: Doglio, *Sonetto CLXVIII*, pp. 469-84.

1. *pensero*: lo stesso pensiero amoroso del contiguo sonetto CLXIX 1, «dolce pensero» (cfr. XXXVII 36) intonato alla *dolcezza* tematica del sonetto che precede CLXVII.

2-3. *secretario anticho*: «confidente di vecchia data» (Contini), messaggero di segreti comuni. *fra noi due*: fra Amore e l'amante (altri pensa, a torto, tra l'amante e l'amata). *fue*: forma epitetica, in rima anche in CCLVIII 11, CCCVIII 13; *Tr. Pud.* 74.

4. *presto a quel ... spero*: pronto a concedermi quello che io *bramo et spero*, la corrispondenza amorosa. *Enjambement* dei vv. 3-4, con forte clausola interna *mai come or*, dove si concentra il fonetismo caratteristico delle quartine, *Amor, talor ... talor, né sí né no nel cor* (vv. 1, 5 e 8 alla scadenza del primo emistichio settenario), e anche *confORta*, v. 3.

5-6. *menzogna ... vero*: sostantivi predicativi dell'oggetto (*le parole sue*). Simile tema e movenza nel sonetto XC 6: «non so se vero o falso», detto di cosa bella da non credere. *le parole sue*: di Amore.

7. *non so ... creda*: non so se io debba credere a quello che dice Amore. È lo stesso *non so* di *Erano i capei d'oro*, XC 6. *vivomi*: il solito verbo in forma media, come nel sonetto che precede CLXVII 12, con la stessa ambiguità del vivere. *intra due*: tra queste due pulsioni contrarie, speranza e paura, certezza e dubbio, menzogna e verità. Oscillazione quasi in cifra nel *Canzoniere*, come in CLXXIII 9-11: «Per questi extremi duo contrari et misti, | or con voglie gelate, or con accese | stassi cosí fra misera et felice»; «ma pur come suol far tra due mi tene» (CLII 6); «tremando or di paura or di speranza, | d'abandonarme fu spesso entra due» (CCLVIII 13-14); *Tr. Cup.* III 157-58, «so ... | come sempre tra due si vegghia e dorme». Rima identica di *due*, con variazione del sintagma.

8. *né sí né no ... mi sona*: riflesso del dantesco «che sí e no nel capo mi tenciona» di *Inf.* VIII 111 (Carducci), come dimostra anche il ricordo interno della rima *-ona*; cfr. *Par.* XIII 114, «e al sí e al no che tu non vedi», nonché la canzone *La dispietata mente*, 47: «ché 'l sí e 'l no di me...» Forte rintocco fonico di *sona* con *so* (v. 7) e con *no* (alla scadenza del primo emistichio quinario). *intero*: per intero.

9. *In questa*: intanto; cfr. CXXIX 25, «Et in questa trapasso sospirando...». *ne lo specchio*: lo specchio del tempo, come nell'*incipit* «Dicemi spesso il mio fidato speglio», per cui nota a CCCLXI 1.

10. *ver'*: verso. *la stagion*: l'*etate* (v. 13) della vecchiaia, come in CXXXI 14; con la stessa emozione nel sonetto XII 12: «et se 'l tempo è *contrario* ai be' desiri...»; si vedano tematicamente i tre sonetti dell'amore senile CCCXV-CCCXVII. *Enjambement* dei vv. 10-11.

11. *impromessa*: la promessa di Amore sta al suo verbo iniziale *conforta* (v. 3), come *la mia speranza* sta a *bramo et spero* del v. 4 (la positività della prima quartina che qui si rovescia in negativo).

12. *Or sia che pò*: «ora avenga tutto quel male che può avenire, cioè la vec-

chiezza» (Castelvetro). Alla clausola interna del primo emistichio quinario *pò* ripercuote le scansioni primarie di *non so* e *né sí né no* (vv. 7 e 8), poi a contatto *sol. già sol ... invecchio*: dunque invecchia anche la donna; cosí nel terzo libro del *Secretum* (p. 184): «Scis autem quid hic michi solatii est? Quod illa mecum senescit». La «ripetizione affettuosa» (Gesualdo) di *già ... | già* quasi identifica la vecchiaia parallela degli amanti e l'invariabilità dei sentimenti nel tempo con uguale necessità.

13. *il mio desir non varia*: non diversamente Dante, *Al poco giorno*, 4, «e 'l mio disio però non cangia il verde», per cui cfr. il tema del sonetto CXCV 1-2.

14. *ben*: bensí. *viver breve*: tema dei piú petrarcheschi contrapposto alla costanza dei sentimenti; cfr. CXXXI 12, CCCXXVIII 2; LXXI 1, CXLII 34, ecc. *n'avanza*: a me e a lei. Questo *n(e)* finale di relazione ('a noi') scava e interiorizza il rapporto di *noi due* iniziale, v. 2. Lo stesso messaggio con simile clausola in fin di verso in CCCLXV 12: «A quel poco di viver che m'avanza», e in CV 40-41: «Quel poco che m'avanza | fia chi nol schifi».

Pien d'un vago penser che me desvia
da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo,
ad or ad ora a me stesso m'involo
pur lei cercando che fuggir devria;

et veggiola passar sí dolce et ria
che l'alma trema per levarsi a volo,
tal d'armati sospir' conduce stuolo
questa bella d'Amor nemica, et mia.

Ben s'i' non erro di pietate un raggio
scorgo fra 'l nubiloso, altero ciglio,
che 'n parte rasserena il cor doglioso:

allor raccolgo l'alma, et poi ch'i' aggio
di scovrirle il mio mal preso consiglio,
tanto gli ò a dir, che 'ncominciar non oso.

Sempre dentro a un *pensero* amoroso ora dolce ora amaro (CLXVIII 1), e comunque sempre esclusivo «penser che me desvia | da tutti gli altri», il poeta vede semplicemente passare la donna cercata (v. 5): è quello che altri poeti prima di Petrarca fissano nell'immagine del 'passare per via', «andando voi per via», come in Cino da Pistoia, o chi per lui, nella ballata *Io son chiamata*, col conseguente motivo del saluto (v. 28, cfr. introduzione a CXI). Ma qui il movimento della bella donna stilnovistica è velato, confuso con i «dolci passi» sull'erba peculiari del *Canzoniere* (CLXV 2), e per di piú intriso della piú contrastante aggettivazione petrarchesca: «et veggiola passar sí *dolce et ria*...», immersa nell'ambiguità metaforica della seconda quartina. La situazione archetipica di lei che passa portando sospiri e afasia è marcata da altri tratti arcaici distintivi, sicché *passar*, *l'alma trema* e *cor doglioso* integrano il discorso poetico pieno di memoria col ricordo dell'«anima che trema» di Cavalcanti (*Perch'i' no spero*, 27; *Io non pensava*, 20) e del «cor doglioso» di Dante stilnovista. Il sonetto forma un dittico organico del non-potere insieme a quello che tien dietro nel Libro su tema comune: «cosí m'à fatto Amor tremante et fioco» (CLXX 11). Le implicazioni verbali tra i due testi sono fitte, a cominciare dalla ripresa del *vago penser* iniziale con *penser vano* (CLXX 5), alla conservazione della rima *-olo* (B), che con la parola tematica *m'involo* del *raptus* contemplativo slitta da queste quartine alle terzine di CLXX («gli spirti invola», v. 13), fino alla replica finale nelle due sedi dell'impossibile *dir(e)* per una donna cosí alta e distante.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXVII e CLXVIII.

1. *vago penser*: un pensiero errabondo, vagante, inquieto, che fa eco all'ambiguo *dolce pensero* amoroso di CLXVIII 1 e anticipa il *penser vano* di CLXX 5; cosí nella canzone *Lasso me*: «Vaghi pensier' che cosí passo passo | scorto m'avete a ragionar tant'alto...», per cui cfr. nota a LXX 21; per altri, a torto, «dolce e soave, che di sé invaghisce» (Chiòrboli, Dotti, Santagata). *me desvia*: mi svia, mi allontana, con potente interruzione sintattica del verso di sospensione e rallentamento.

2. *da tutti gli altri*: pensieri (e non «altri uomini», come intende qualche commentatore); la stessa reticenza nella canzone *Nel dolce tempo*, con lo stesso tema: «et un penser che solo angoscia dàlle, | tal ch'*ad ogni altro* [pensero] fa voltar le spalle, | e mi face oblïar me stesso a forza» (XXIII 17-19). È il tema dell'angosciosa esclusività del pensiero amoroso, come in XI 4, XXIII 169, LIX 9-10, ecc.; motivo anche trobadorico, Arnaut de Maruelh, *Tot quant ieu fauc*, 15-17: «Qu'aissi m'a tot Amors vout e virat | d'autres afars, e tornat a sa guiza, | tug silh qu'ieu vey mi semblon folh...». *et fammi ... solo*: un pensiero che mi fa unico e isolato (*solo*) su questa terra, un pensiero che «dal vulgo m'allontana» (LXXII 9) e che fa il poeta «singular da l'altra gente» (CCXCII 4) per forza di immedesimazione. Il concetto di solitudine (*solo* quindi «solitario» per alcuni, Gesualdo, Tassoni, Muratori, Moschetti, Scherillo) è implicito ma non rende conto del testo. La clausola in fin di verso *al mondo ... solo* rinvia a quella affine per posizione e significato di CLVI 2 e CLVIII 10: *al mondo sole*.

3. *ad or ad ora*: tratto tratto, o, come dice in ripresa l'attacco del sonetto che segue, «Piú volte», CLXX 1; cfr. L 25, LXXI 75-76, CXLVII 3, ecc. *a me stesso m'involo*: sottraggo me a me stesso, alla mia coscienza, quindi «mi dimentico di tutte le cose appartenenti a me» (Castelvetro); lo stesso verbo di ratto e di *raptus* nella canzone *Di pensier in pensier*, «Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola», per cui note a CXXIX 71, LXXI 106-7 e a CLXX 13.

4. *pur lei cercando*: continuando a cercare lei. *devria*: dovrei. Gioco paronomastico con *desvia*.

5. *passar sí dolce*: come quando «i *dolci passi* honestamente move» nel vicino sonetto CLXV 2, con sottile richiamo interno. *dolce et ria*: dolce e insieme quasi ribalda nel regno di Amore, con tipico *oxymoron* del *Canzoniere*; CCLVI 4; Dante, *Amor, da che convien*, 20: «com'ella è bella e ria». Sullo stesso piano il contrasto di *bella ... nemica* (v. 8) e l'antitesi di *nubiloso* contro *rasserena* (vv. 10-11). Rima ricca di *ria* con *devria*.

6. *che l'alma trema*: peculiare reazione dell'anima stilnovistica nella visione dell'amata (con conseguente dichiarazione di ineffabilità), da Cavalcanti: «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, | *che fa tremar* di chiaritate l'âre | ... sí che parlare | null'omo pote, ma ciascun sospira?», alla lingua che «deven tremando muta» dantesca (*Tanto gentile*); già 'legge' codificata da Andrea Cappellano nel *De amore*, II XVI: «In repentina coamantis visione cor contremescit amantis». Il verbo *tremare* è uno dei legami interni col sonetto che segue, CLXX 11: «cosí m'à fatto Amor tremante et fioco». *per levarsi a volo*: per sollevarsi verso l'alto, quasi volando via staccandosi da terra e da se stesso. L'immagine si precisa nel movimento contrario della seconda terzina: «allor raccolgo l'alma...» Tutti notabili i *loci paralleli* dell'intenso *levarsi a volo*: «Né pur il mio secreto e 'l mio riposo | fuggo, ma piú me stesso e 'l mio pensero, | che, seguendol, talor levommi a volo» (CCXXXIV 9-11), «perché del corpo ov'eri preso et morto | alteramente se' levato a volo» (CCLXXXVII 3-4), «I' vo piangendo i miei passati tempi | i quai posi in amar cosa mortale, | senza levarmi a volo, abbiend'io

l'ale...» (nota a CCCLXV 3; CCCXXXV 8). Rima ricca e derivativa a eco con *involo*.

7-8. *tal ... nemica, et mia*: siffatto stuolo di sospiri guida, comanda [*conduce*] la bella *nemica*, che fanno guerra contro di me. I sospiri sono *armati* per effetto della metafora di *stuolo* e di *nemica* (un po' come quando Guinizzelli dice «Ed io dal suo valor son assalito | con sí fera battaglia di sospiri | ch'avanti a lei de dir non seri' ardito» nel sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana*, come suggerisce Tassoni), ed è per siffatto stuolo e per tale dolorosa «guerra» che l'anima trema; quindi sembra di vedere nell'aggettivo *armati* sia la causa per l'effetto ('che fanno guerra', e quindi 'angosciosi') sia il motivo dei sospiri che sono l'unica arma di risposta dell'amante; cfr. nota a XCVI 2. *questa*: la stessa posizione del deittico in CLXVII 14, «questa sola fra noi del ciel sirena». *bella ... nemica*: risponde all'*oxymoron* di *dolce et ria*. Con «la mia nemica» riprende il 'racconto' nel sonetto che segue (CLXX 4); con la stessa immagine si veda la giovinetta donna che «tra duo ta' nemici è sí secura», cfr. CXXI 3, XXIII 69, LXXIII 29.

9. *Ben*: con significato avversativo, come in CLXVIII 14. *pietate*: quella *pietas* e benevolenza che traspare in altri luoghi del *Canzoniere* (XI 7, XC 5, CXXXI 5-6 ecc.) nel viso e negli occhi della donna. In parallelo «un lume di merzede» di Cavalcanti (*Veder poteste*, 10), nonché «un raggio | ... veggio di virtú» di *Spirto gentil*, per cui nota a LIII 7-8.

10. *nubiloso*: si oppone all'effetto di rasserenare, come i «turbati occhi pungenti» allo stesso verbo *rasserena* nel sonetto *Quando 'l voler* (nota a CXLVII 8), con anticipo del «sembiante oscuro» di CLXXI 13. *altero ciglio*: ingrediente che assomiglia all'*altum ... supercilium* della donna descritta da Agostino nel *Secretum* III (p. 186).

11. *'n parte*: con la stessa limitazione del beneficio indicata in CXLVII 4. *rasserena*: verbo che pone una pseudo-rima interna, alla clausola del primo emistichio settenario, con *trema* del v. 6 (al quinario) in forte circuito mentale; cfr. CXLVII 14, CLXXIII 1, CXCIV 1. *il cor doglioso*: clausola in fin di verso dantesca, «poi che hai data matera al cor doglioso» (*Morte villana* 4, *Vita Nuova* VIII; Trovato); cfr. LXXII 73.

12. *raccolgo*: riprendo l'anima che era sul punto di «levarsi a volo», v. 6; come lo sguardo pietoso cosí la voce «l'anima al dipartir presta raffrena» nel sonetto CLXVII 11, con emozione affine. *aggio*: forma etimologica, come in XXIX 16, XCVI 3, ecc.

13. *il mio mal*: il mal d'amore di tutto il *Canzoniere*, che può essere rivelato soltanto 'in morte', prendendo ardire «di dirle il mal chi'i' ò sentito et sento, | che, vivendo ella, non sarei stat'oso» (nota a CCCLVI 4); cfr. CXXI 2, CXXVII 5, CL 4, CLXI 14, CLXVIII 4, CCLXVIII 14-15. *preso consiglio*: altro sintagma di implicazione con il sonetto che segue, «ò *preso* ardir» (CLXX 2).

14. *gli ò a dir*: le ho da dire (*gli* è bigenere in antico), con altro anticipo della conclusione di CLXX: «chi pò *dir* com'egli arde, è 'n picciol foco». *oso*: posso, con sfumatura di 'osare', come in antico italiano e come dimostra contestualmente *pò dir* di CLXX 14; cfr. Notaio, *Madonna ha 'n sé*, 8 (Contini, PD I 81); *Feruto sono*, 8; Chiaro Davanzati, *Quand'omo aquista*, 2 (Menichetti, nota alle *Rime*, p. 276); Dante, *La dispietata mente*, 46, ecc. È il tema di XX 9-14 e del sonetto che segue, di per sé diffusissimo; Tassoni e Scarano (*Fonti*, p. 306) citano Arnaut Daniel, *Sols sui que sai*, 7: «puois quand la vei non sai, tant l'ai, que dire»; anche Arnaut de Maruelh, *En esmai et en consirier*, 23-26: «e vau ves lei plens d'ardimen, | ... | mas quant la vei, ren no·ill sai dir».

Piú volte già dal bel sembiante humano
ò preso ardir co le mie fide scorte
d'assalir con parole honeste accorte
la mia nemica in atto humile et piano.

Fanno poi gli occhi suoi mio penser vano
perch'ogni mia fortuna, ogni mia sorte,
mio ben, mio male, et mia vita, et mia morte,
quei che solo il pò far, l'à posto in mano.

Ond'io non poté' mai formar parola
ch'altro che da me stesso fosse intesa:
cosí m'à fatto Amor tremante et fioco.

E veggi' or ben che caritate accesa
lega la lingua altrui, gli spirti invola:
chi pò dir com'egli arde, è 'n picciol foco.

In *suite* organica con il testo che precede nel Libro, questo sonetto *Piú volte già* riprende attaccando sul motivo di quel *raggio* di benevolenza là intravisto (CLXIX 9-10); ma la stessa 'presenza' e vicinanza della donna è interdizione alle parole del poeta: «tanto gli ò a dir, che 'ncominciar non oso» (CLXIX 14). Cosí si scopre, estendendo la sequenza, che con *sembiante humano* (v. 1) o con *sembiante oscuro* (CLXXI 13), tenera o tenebrosa, la donna con i suoi atteggiamenti offre soltanto momenti immaginativi vari all'invariabile situazione dell'amante nella fatale consistenza del rapporto; allo stesso modo, e parallelamente, l'impossibilità del *dir*, che qui si registra (v. 14, CLXIX 14), è ribaltata in stretta connessione nel sonetto che segue mediante la vitalità di quei sospiri (CLXXI 12-14) che nello spartito del *Canzoniere* sono la voce stessa delle «rime sparse», a norma del sonetto proemiale: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono | di quei sospiri ond'io nudriva 'l core...» A qualche movenza stilnovistica, di Cavalcanti, col suo tono «fiochetto e piano» di *O donna mia*, che sembra rigenerare la consunta dittologia di *humile et piano* (v. 4) nell'incrocio con *fioco* (v. 11) nello stesso atteggiamento sommesso, o di Cino da Pistoia, si sommano nel testo certe tessere trobadoriche firmate. Cosí il *bel sembiante humano*, il grande *ardir* di dire parole, Amore che *lega* la lingua (vv. 1, 2, 13), fanno eco al *bels douz semblans*, al *gran ardimen* e all'Amore-donna che da vicino la *lenga m'entrelia* di Bernart de Ventadorn, quando nella canzone *En cossirer et en esmai* ugualmente oscilla tra il sí e il no di quell'atto d'amore creativo e imperfetto («tanto gli ò a dír...», «chi pò dir come...», cfr. XLIX 7-8) che è il verbo poetico.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *Piú volte già*: lo stesso attacco iterato ad inizio dei due piedi delle terzine nel sonetto *Vergognando talor*, con lo stesso tema dell'impossibilità del dire, alle soglie del Libro: «Piú volte già per dir le labbra apersi | ... | Piú volte incominciai di scriver versi...» (nota a XX 9, 12). *già*: un tempo come ora. *dal ... humano*: dal vedere il suo aspetto benevolo, opposto al *sembiante oscuro* del sonetto che segue, CLXXI 13, cfr. CCXXXVIII 12, nota a CCXCIX 9.

2. *ò preso ardir*: tessera d'implicazione con «aggio ... *preso* consiglio» del sonetto che precede (CLXIX 12-13), contestuale al tema; infatti il *dir* comune è qui esaltato dal vincolo fonico-semantico con *assalir* e con *chi pò dir* (vv. 3 e 14), in risonanza interna. *fide scorte*: fedeli accompagnatrici sembrano essere le lacrime con i sospiri, unici mezzi di comunicazione dell'amante, suo solo equipaggiamento, come nel sonetto XLIX, dedicato appunto alla lingua ingrata che non sa articolare parole: «Lagrime triste, et voi tutte le notti | m'accompagnate, ... | et voi sí pronti a darmi angoscia et duolo, | sospiri...» (terzine). L'immagine è congruente al verbo *assalir* e ancor piú agli *armati sospir'* del testo precedente (CLXIX 7), che in questa luce si spiegano meglio. Per alcuni le *fide scorte* sarebbero i pensieri (Gesualdo, Castelvetro, Chiòrboli, Ponchiroli, Ponte, forse Ferrari e Santagata), ma qui si parla di una parte di sé sotto il livello del pensiero.

3. *assalir*: prepara l'immagine della *nemica*, in situazione di ripresa della seconda quartina di CLXIX. *parole honeste accorte*: è una caratteristica dell'amante e dell'amata del *Canzoniere*, con attributi intercambiabili, «et l'accorte parole, | rade nel mondo...» (XXXVII 86-87), «In silentio parole - accorte et sagge» (nota a CV 61), «col suon de le parole accorte» (CIX 10), «et le soavi parolette accorte» (CLXXXIII 2), «L'accorta, honesta, humil, dolce favella» (CCXCIX 6). Rima ricca con *scorte*.

4. *la mia nemica*: riprende con *variatio* «questa bella d'Amor nemica, et mia» del sonetto che precede, CLXIX 8. *atto humile et piano*: l'atteggiamento sommesso affabile del poeta con le sue parole *accorte* corrisponde al *sembiante humano* della donna; cfr. nota a CLII 1 per il comune campo semantico di *humano* e di *humile*. Per la dittologia in rima, arcaica e anche stilnovistica, cfr. nota a XLII 1 («dolce riso humile et piano»).

5. *Fanno poi gli occhi ... vano*: quegli occhi poi rendono inconsistente il mio pensiero, vanificano ogni proposito. Forse ricordo d'una movenza di Cino da Pistoia: «*Fanno li occhi* a lo *mio* core scorta», come dimostra anche la sopravvivenza della parola *scorta* in rima, nonché la posizione iniziale della frase (ad attacco delle terzine in Cino nel sonetto *Veduto han gli occhi miei*). *penser vano*: come in CCVII 72, CCXLII 11.

6. *fortuna ... sorte*: i due termini di per sé neutri possono prendere colore dalle circostanti opposizioni parallele di *mio ben* contro *mio male*, e di *mia vita* contro *mia morte*; quindi fortuna *bona* o benigna (CCCXXXII 1) contro sorte *mala* o malvagia o cruda (CCXVII 11) o dura (CCLIII 5), ecc. Gioco paronomastico con *scorte*.

7. *mio ben, mio male ... vita ... morte*: la triplice antitesi dei vv. 6-7 sembra un'eco dell'*Ecclesiastico* XI 14: «Bona et mala, vita et mors, paupertas et honestas a Deo sunt» (anche *Eccli* XV 18); Daniello ricorda Ovidio, *Heroid.* XII 75-76: «Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis | tradidit inque tua est vitaque morsque manu»; ma anche nella Scrittura: «Mors et vita in manu linguae» (*Prov* XVIII 21); cfr. Guittone, *A renformare amore*, 33, «Voi mi' Deo sete e mia vita e mia morte» (Trovato, Santagata); CCXXII 3.

8. *quei che solo ... à posto in mano*: Amore, che attraverso gli occhi della don-

na dispone dell'amante; non diversamente Dante, del quale un ricordo diretto, nella canzone *La dispietata mente*, 46-48: «Dar mi potete ciò ch'altri non m'osa, | ché 'l sí e 'l no di me *in vostra mano* | *ha posto* Amore», per cui notabile è la vicinanza col «*né sí né no* nel cor» del sonetto CLXVIII 8. Rima ricca a eco con *humano*. *l'à*: le ha.

9. *non poté' mai ... parola*: non ho mai potuto formare una sola parola; tema dell'impossibilità o dell'imperfezione del dire, comune a XX 9-14, XLIX 7-8, LXXIII 80-84, per cui cfr. CLVII 13, CCCLII 3.

10. *altro che*: «fuor che, se no, *praeterquam*» (Castelvetro). *da me stesso ... intesa*: tema della risonanza tutta interiore d'un messaggio di per sé incomunicabile; cfr. Dante, *Donna pietosa*, 15-17: «Era la voce mia sí dolorosa | e rotta sí da l'angoscia del pianto, | ch'io solo intesi il nome nel mio core» (*Vita Nuova* XXIII; Ferrari).

11. *tremante*: per il potere «posto in mano» alla donna, di bene e di male, di vita e di morte; cfr. nota a CLXIX 6. *fioco*: senza voce, senza parola, «del pianger fioco» di *Tr. Cup.* I 10; *Inf.* I 63; *Donna pietosa*, 54 (*Vita Nuova* XXIII): «scolorito e fioco». Il *cosí* iniziale di verso riassume dunque i messaggi della seconda quartina e dell'inizio della prima terzina.

12. *Et veggi' or ben*: formula della consapevolezza piena, come nel sonetto proemiale, «Ma ben veggio or sí come...», per cui cfr. nota a I 9; analogamente XCI 12, CXLI 9, CLXXXIV 13, CCCLXI 9. *caritate*: affetto, tenerezza, amore («la carità del natio loco», *Inf.* XIV 1); Petrarca distingue nella sfera delle pulsioni nel sonetto CCLXVI 9-10: «Carità di signore, amor di donna | son le catene...». *accesa*: ardente; aggettivo che anticipa il messaggio di *arde* e di *foco*; cfr. XXXVII 94, LXXIII 2, CXL 6.

13. *lega la lingua*: è il tacere (CLXXI 4) e il non «formar parola» (poetica) per effetto dell'Amore-donna; cfr. XLIX 7, LXXIII 79-80, e all'inverso CCCIX 6. Il rinvio a «lenga m'entrelia» di Bernart de Ventadorn è di Scarano, *Fonti*, p. 305. *altrui*: ai poeti-amanti e a lui stesso, con il solito pronome indeterminato di evasività. *gli spirti*: l'energia vitale, «il vigore da formare parole» (Castelvetro), cfr. CLXVII 2. *invola*: ruba, sottrae, togliendo sé a se stesso, secondo le voci del 'codice' mistico, come in *m'involo* del sonetto che precede, al quale è fatto esplicito riferimento, cfr. nota a CLXIX 3 e a LXXI 106-7.

14. *dir*: verbo tematico di raccordo col sonetto precedente; cfr. introduzione a CLXIX e nota al v. 14. Per il contenuto della sentenza finale Tassoni rinvia ad Ovidio, *Trist.* V 1 30: «Felix, qui patitur quae numerare potest!»; ma anche Marziale, VI XXXIV 8: «pauca cupit qui numerare possit». *foco*: in altro gioco paronomastico con *fioco*.

Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia,
che m'ancidono a torto; et s'io mi doglio,
doppia 'l martir; onde pur, com'io soglio,
il meglio è ch'io mi mora amando, et taccia:

ché poria questa il Ren qualor piú agghiaccia
arder con gli occhi, et rompre ogni aspro scoglio;
et à sí egual a le bellezze orgoglio,
che di piacer altrui par che le spiaccia.

Nulla posso levar io per mi' 'ngegno
del bel diamante, ond'ell'à il cor sí duro;
l'altro è d'un marmo che si mova et spiri:

ned ella a me per tutto 'l suo disdegno
torrà già mai, né per sembiante oscuro,
le mie speranze, e i mei dolci sospiri.

La «bella ... nemica» del dittico CLXIX-CLXX è fissata in questo sonetto con caratteristiche di durezza e di gelo congrue a una dantesca «donna disdegnosa»: crudeltà còlta sul versante psichico mediante i lemmi piú convenzionali e arcaici di *orgoglio* e *disdegno* (ma il corrispondente *sembiante oscuro* è di atmosfera squisitamente petrarchesca), che vanno mescolati ai segni d'una crudeltà stilistica nella gamma 'petrosa' di Dante lirico (un po' 'aspre' sono infatti le rime *-accia*, *-oglio* delle quartine); cosí fin dall'esordio in successione: «*crude* braccia», che rispondono alla «natura cruda» della donna Petra (*Cosí nel mio parlar*, 4), «*aspro* scoglio» (uguale nel simbolo alla «dura petra» dantesca della sestina *Al poco giorno*, messa a paragone d'un «cor sí duro»), *marmo* (vv. 1, 6, 11); tutte soluzioni accompagnate da innovative equivalenze, fondate prevalentemente sulla figura dell'*oxymoron*, come nell'oscillazione di *belle* contro *crude* (*braccia*), di *arder* contro *agghiaccia*, di *bel* contro *diamante* in quanto cifra di durezza impenetrabile, di *piacer* contro *spiaccia*, con gioco etimologico. L'adamantina consistenza della donna cosí tratteggiata è però finalizzata ad asserire la diametrale resistenza del poeta-amante, che oppone sparsamente *speranze* (psicologiche) al *disdegno*, e *dolci sospiri* (in rima, in versi, quindi stilistici) al *sembiante oscuro*, non senza sottolineare la tensione di entrambi, *io ... ella*, in operazioni opposte. Questo è il messaggio dei due piedi simmetrici delle terzine, segnato nella doppia litote dai due verbi similari e sinonimi di *levare* e *togliere* della reciproca impossibile corrosione: «Nulla posso levar io per mi' 'ngegno | ... | ned ella a me per tutto 'l suo disdegno | torrà già mai...», col tema della speranza tanto tenace quanto

acerbo o impenetrabile l'atteggiamento della bella e fiera donna, ammantata di sovrasensi, comune al finale della ballata di Dante *Voi che savete* e ripreso nelle terzine del sonetto che segue (cfr. introduzione a CLXXII).

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *Giunto*: congiunto, legato (piuttosto che «raggiunto, preso», come spiegano alcuni); cfr. «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile, | dolci parole ai be' rami m'àn giunto | ove soavemente il cor s'invesca» (CCXI 9-11). *fra belle et crude braccia*: «in poder e in forza di bella e cruda donna, perché ne le braccia è la forza e il podere» (Gesualdo); *bella et cruda* è per intero la donna del *Canzoniere* fin dalla prima canzone dell'organismo *Nel dolce tempo*, per cui cfr. nota a XXIII 149. L'aggettivazione anticipa la «natura cruda» della donna che *ancide*, con qualche rintocco della canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, che forse questo attacco commemora nel movimento e nel messaggio: «... le *belle* trecce ... | *che* fatte son per me scudiscio e ferza» (vv. 66-67).

2. *che m'ancidono a torto*: cosí anche in Dante, canzone *Amor, da che convien*, 45: «li occhi che m'ancidono a gran torto» (Zingarelli, che per il *côté* trobadorico richiama Sordello, *Ailas, e qu·em fau*, 43-44: «Chantan prec ma dous s'amia | ... no m'auci' a tort»); *ancidere* è l'antica forma sicilianeggiante fissata dalla lingua poetica, riproposta a contatto in CLXXII 12. *a torto*: ingiustamente (provenzalismo e luogo comune).

3. *doppia 'l martir*: il tormento si raddoppia; il verbo rispecchia il *doblar* trobadorico, con discendenza pressoché cristallizzata nell'antica lirica amorosa; cosí Giacomino Pugliese: «ben mi poria adoblar li martire» (*Ispendïente*, 23 [V 62]) e la canzone adespota *La mia amorosa mente*, 14: «m'adobla li tormente»; «a me doppia la sera et doglia et pianti» (CCLV 3), «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile» (CCCXXXII 39). Notabile l'allitterazione di *doppia* con *doglio* (v. 2), cosí come *soglio* consuona con *meglio* a cavallo dei vv. 3-4. *pur*: inevitabilmente. *com'io soglio*: come ho sempre fatto prima; per il valore antico d'imperfetto di *soglio* cfr. note a XCIV 14, CXIII 6, CCLXXII 14, ecc.

4. *mi mora*: verbo in forma media, come *mi vivo*, per cui cfr. nota a CLXVII 12-13. Per la giuntura allitterante *mi mora amando* (culmine del fonetismo di tutta la quartina: *m'à Amor ... m'ancidono, mi ... martir*) si veda Cino da Pistoia, o chi per lui, *Io son chiamata*, 4: «un vostro servo che si muore amando»; cfr. CXL 14, nota a CCVII 64. *taccia*: è ripreso il tema del silenzio e della non-parola in chiusura del sonetto che precede, CLXX 14.

5. *poria*: potrebbe. *questa*: questa donna, non mai nominata e sempre evasivamente presente; cfr. CLXVII 14, CLXIX 8, ecc. *il Ren*: il grande fiume della memoria (CXLVIII 4), famoso per le sue gelate (dice il Vellutello che «il verno agghiaccia talmente, ch'alcuna volta per lo spazio di tre mesi vi passano sopra le carrette cariche»); cfr. *Fam.* I 5, 15, dove si ricordano le «Alpinas nives ac frigora Rheni», citando Virgilio, *Ecl.* X 47. *qualor piú agghiaccia*: quando diventa un ghiaccio piú saldo e compatto; «ha posto il Reno metonimicamente per qualunque freddo rigore» (Gesualdo), per qualunque cuore gelato, che tuttavia non può resistere.

6. *arder ... occhi*: struggere al calore di quegli occhi che sono un sole. Notabile anche qui il verso con accento di prima che riprende la tonica della parola in fin di verso (*arder, agghiaccia*), come piú sentitamente *doglio* | *doppia* (vv. 2-3). *rompre*: rompere, in forma sincopata (cfr. *lettre*, XCIII 2, ecc.); altro gioco fonico allitterante con *aspro*; cfr. nota a CCXCIV 7. *aspro scoglio*: una roccia scabra, dove l'aggettivo è il corrispettivo in natura di *crude* (braccia) e di *duro* (cuo-

re); luogo parallelo: «e 'l vago spirto ardente, | ch'ogni dur rompe» (nota a CCXIII 8); insomma la donna potrebbe spezzare un cuore insensibile, quello che altrove è detto un «cor di smalto» (CXXV 31), cfr. nota a CCXCIV 7. La stessa immagine nell'epistola poetica a Lelio, quando parla della Ninfa che «rigidumque adamanta modestis | effractura oculis» (*Epyst.* I 8, 45-46). Per la voce ben petrarchesca *scoglio* cfr. XXXVIII 14, CXXXV 21, nota a CLXII 13-14, qui in gioco paronomastico con *soglio*.

7. *orgoglio*: crudeltà, il contrario dell'umiltà come benevolenza, come «bel sembiante humano» (CLXX 1); cosí in Dante nella ballata della Pargoletta, qui forse ricordata nei tratti caratteristici: «Perché ti vedi giovinetta e bella | ... | pres'hai *orgoglio* e durezza nel core. | *Orgogliosa* se' fatta e per me *dura*, | po' che d'*ancider* me, lasso, ti prove», per cui vedi vv. 2 e 10. Tassoni richiama il tema ovidiano dei *Fasti*, I 419: «Fastus inest pulchris, sequiturque superbia formam».

8. *di piacer ... spiaccia*: è il tema ovidiano di Aretusa, *Met.* V 584: «crimenque placere putavi» (Daniello). La stessa clausola in fin di verso in CLXXVIII 7: «e 'l suo sommo piacer par che li spiaccia».

9. *Nulla ... 'ngegno*: cioè non ho strumento per modellare quel cuore di diamante. *per mi' 'ngegno*: con abilità e artificio; cfr. *Tr. Mor.* I 6 («con suo' ingegni tutto il mondo atterra»); Dante, *Vita Nuova* III 6 («tanto si sforzava per suo ingegno»), *Purg.* XI 8-9 («non potem da noi, | s'ella non vien, con tutto nostro ingegno»), nota a CCLXX 73.

10. *del*: dal. *diamante*: emblema, come altrove, della durezza non scalfibile della donna, a cominciare dalla sestina XXX 23-24, con il «*duro* lauro | ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome»; CCCXXV 24-25: «D'un *bel diamante* quadro, et mai non scemo, | vi si vedea nel mezzo un seggio altero | ove, sola, sedea la bella donna»; cfr. nota a LI 9. *ond'ell'à ... duro*: del quale diamante è fatto il suo cuore duro; è lo stesso «sí duro cor» trobadorico e 'petroso' del sonetto *Aspro core* (CCLXV), con la stessa nomenclatura significante di crudeltà, *Aspro, cruda, oscura, duro, freddo, marmi et pietre*; cfr. nota a CXXXI 2. Anche la 'melodia' interna e segreta di *Amor* (clausola al primo emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore*, v. 1) con *qualor* (v. 5) e con *cor* è comune alle tonalità contrastanti di *Aspro core*, per cui introduzione a CCLXV.

11. *l'altro*: il corpo (non «il rimanente de le sue membra», dal Daniello al Ferrari), contrapposto all'anima (*cor*), con soluzione reticente uguale e contraria a quella del sonetto del Po, dove il corpo fisico, il *mio mortal*, si oppone all'*altro* o *spirto*: «tu te ne vai col mio mortal sul corno; | *l'altro* coverto d'amorose piume...» (CLXXX 12-13). *marmo*: altro lemma di freddezza e durezza 'petrosa' che rinnova in crescendo l'idea della parola *scoglio* del v. 6; cosí in Dante il *marmo* dell'ultima parola in rima («per core un marmo») richiama la *petra* della prima stanza nella canzone *Io son venuto*. Per la figura marmorea che sembra muoversi e respirare Daniello rinvia a Virgilio, *Georg.* III 34: «Parii lapides, spirantia signa»; si può ricordare anche Ovidio, di Andromeda incatenata a dure rocce con le quali sembra identificarsi: «nisi quod levis aura capillos | moverat et tepido manabant lumina fletu, | marmoreum ratus esset opus» (*Met.* IV 672-75). *spiri*: respiri. Rima ricca e derivativa con *sospiri*; cfr. LXXIX (rima B), CIX 11 e 14, CXXIX 64-65, ecc.

12-13. *ned ella ... torrà già mai*: e lei, a sua volta, non mi toglierà mai... Il doppio movimento negativo delle terzine, *Nulla posso ...* | *ned ella a me* anticipa quello analogo del sonetto che segue, *Né però che ...* | *non, perché* (CLXXII 9-14), con equivalenza dei messaggi. *per ... disdegno*: con tutto il suo sdegno; cosí la bella e ambigua «donna disdegnosa» di Dante, con quel «disdegno che mi

dà tremore», e che tuttavia premia chi persevera nella ballata *Voi che savete*, 25-28. Il segmento è parallelo a *per sembiante oscuro*, ed entrambi si oppongono a *per mi' 'ngegno*, tutti rappresentando simultaneamente le rispettive 'resistenze' dell'amante e dell'amata. *torrà*: verbo che corrisponde al *levar* metaforico dell'amante nel gioco di resistenza reciproca (v. 9). *sembiante oscuro*: quell'aspetto impenetrabile che si oppone al *sembiante humano* del sonetto che precede (CLXX 1), secondo l'immagine 'meteorologica' del *nubiloso, altero ciglio* di CLXIX 10.

14. *le mie speranze*: tema finale della speranza nella positività della perseveranza amorosa, come in chiusura della ballata di Dante *Voi che savete*; tema ripreso nel sonetto che segue, CLXXII 13. *dolci sospiri*: in rima, come nella sestina raddoppiata CCCXXXII 3-4, «i soavi sospiri e 'l dolce stile | che solea resonare in versi e 'n rime...».

O Invidia nimica di vertute,
ch'a' bei principii volentier contrasti,
per qual sentier cosí tacita intrasti
in quel bel petto, et con qual' arti il mute?

Da radice n'ài svelta mia salute:
troppo felice amante mi mostrasti
a quella che ' miei preghi humili et casti
gradí alcun tempo, or par ch'odi et refute.

Né però che con atti acerbi et rei
del mio ben pianga, et del mio pianger rida,
poria cangiar sol un de' pensier' mei;

non, perché mille volte il dí m'ancida,
fia ch'io non l'ami, et ch'i' non speri in lei:
che s'ella mi spaventa, Amor m'affida.

La sequenza che fa capo ad *Amor mi manda quel dolce pensero* (CLXVIII) registra in alternanza le pulsioni contraddittorie dell'Io e dell'Altro: la speranza e il timore tipici dell'amante, il suo credere e non credere (CLXVIII), mescolati ai motivi ugualmente antitetici e speculari della donna, dolce e crudele, benevola e catafratta d'orgoglio, pietosa e fredda come il marmo (CLXIX-CLXXI). In questo sonetto la variabilità dell'amata approda a un 'mutamento' (v. 4), sotto il segno non usuale d'una felpata e ambigua («per qual sentier ... con qual' arti...») invidia amorosa in quanto negazione del bene e della *salute* altrui, non-Misericordia, e si scontra (terzine) col perenne non-*cangiar* del poeta che scrive (v. 11), non soggetto a occasioni, cavalcantianamente chiuso nel gioco della fatalità di Amore (cfr. introduzione a CLXX), come nei testi circostanti: «già per etate il mio desir non varia» (CLXVIII 13), «ned ella a me per tutto 'l suo disdegno | torrà già mai...» (CLXXI 12-13), «Né però che con atti acerbi et rei | ... | poria cangiar...» (vv. 9-11), con affini movimenti e opposizioni. È infatti questo il motivo conduttore della sequenza, che qui torna alle motivazioni primarie dell'Io, al di là delle situazioni affettive dell'Altro, perché i due verbi *mi spaventa* e *m'affida* mirabilmente contrapposti in chiusura con dissociazione di Amore in Altro da sé, come Altro dall'Amante (*ella*), «che s'ella mi spaventa, Amor m'affida», ricreano l'antitesi costante del *Canzoniere* tra *Timor* e *Spes* (cfr. introduzione a CXLVII), cosí come nel sonetto-capo della sequenza Amore che *conforta* si oppone al *ben temo* del vivere (CLXVIII 3, 14), con lo stesso *fluctus animi* che subito dopo starà nel simbolo del fuoco e del gelo («or con voglie gelate, or con accese», CLXXIII 10) nel costruttivo oscillare del poeta-amante.

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1-2. *O Invidia nimica ... contrasti*: inizio ispirato a un passo della *Rhetorica ad Herennium* attribuita a Cicerone, IV XXXVI (Daniello): «O virtutis comes, invidia, quae bonos sequeris plerumque atque adeo insectaris», da cui forse anche Guittone, in uno dei sonetti dei Peccati: «Invidia, tu nemica a catun see, | ... d'onni bon nemica». Qui l'Invidia è negazione della Charitas, cecità del chiudersi in se stesso, a livello teologico-patristico e soprattutto dantesco, «colpa della invidia» contraria ad Amore e a Misericordia; cosí è organizzata l'Invidia in *Purg.* XIII-XV, tra i peccati distintivi dove prevale l'*amor sui* contrario a carità, come illustra Sapía («e fui de li altrui danni | piú lieta assai che di ventura mia», *Purg.* XIII 110-11) e come spiegherà sapientemente Virgilio nei canti XVII e XVIII. A questa carenza o intermittenza di misericordia o *pietate* (CLXIX 9) allude tutta la sequenza che muove da CLXVIII; cfr. CXXX 14. *vertute*: potrà essere cristianamente la stessa virtú della carità, della benevolenza, dell'amistà; cosí sembra suggerire un'altra antitesi guittoniana della stessa serie nel sonetto che comincia: «Amistade d'envidia è medicina | e de leggero piaga onni sua sana...» Tutto insomma riguarda la donna che, non volendo il bene altrui, «del mio ben» piange e «del mio pianger» ride (nota al v. 10). *bei principii*: sia pure in contesto petrarchescamente un po' ambiguo, i bei principî sono i felici inizi dello stato amoroso, che la donna «gradí alcun tempo» (v. 8). La sfumatura affettiva dell'aggettivo *bei* è la stessa di XII 12, in contesto affine: «et se 'l tempo è contrario ai *be' desiri*...»; cfr. il «bel principio» di *Tr. Fame* I 27. *contrasti*: lo stesso verbo ricorrente in LIII 85-86, «Rade volte adiven ch'a l'alte imprese | fortuna ingiurïosa non contrasti». Rima ricca con *intrasti* e *mostrasti*.

3. *tacita*: silenziosamente, di nascosto (come di entità personificata).

4. *in quel bel petto*: lo stesso «bel giovenil petto» di XXXVII 102. Zingarelli ricorda il motivo ovidiano del personaggio Invidia, che si insinua nel cuore di Aglauros: «pectusque manu ferrugine tincta | tangit et hamatis praecordia sentibus inplet» (*Met.* II 798-99). *qual' arti*: quali segreti artifici. *il mute*: cambi «quel bel petto» (da quel che era prima).

5. *Da radice*: dal profondo, radicalmente; ma è attuale la metafora della *salute* svelta come una pianta, come nell'*incipit* «Al cader d'una pianta che si svelse...» (CCCXVIII); «da radice | quella pianta felice | súbito svelse» (CCCXXIII 33-35). Forte implicazione con «di cotal radice» a conclusione del sonetto che segue, CLXXIII 14. *n'ài svelta*: da «quel bel petto» (*ne*, come indicava sottilmente il Daniello, poi Leopardi e Scherillo, non «vago riempitivo», dal Tassoni in poi). *salute*: *salus*, salvezza, beatitudine, in signficato cristiano (*Iob* XXX 15: «velut nubes pertransiit salus mea») e anche stilnovistico (Dante, «Vede perfettamente onne salute | chi la mia donna tra le donne vede»; *Vita Nuova* XXVI), probabilmente su base cavalcantiana (*Io non pensava*, 31; *Chi è questa che vèn*, 13). Importante il riscontro della *salute* come «bene» nel contesto specifico di *Purg.* XVII 106-39.

6. *troppo felice*: clausola al primo emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore* che fa eco a *Da radice* nel verso precedente, con rima interna desultoria nell'opposizione dei messaggi; una vera rima di *felice* con *radice* nelle terzine del seguente sonetto CLXXIII, con indizio di continuità del discorso poetico; cfr. CCCXXI 5, 8, ecc. Notabile l'allitterazione funzionale della seconda quartina, procedente da *mute*, v. 4.

7. *quella*: sempre la donna celata in un pronome, come in CLXXI 5. *humili et casti*: dittologia d'un atteggiamento sommesso (di parole, di rime), corrispondente all'atto *humile et piano* del vicino sonetto CLXX 4.

8. *alcun tempo*: continuità nel passato, contrapposta a *or*. *odi et refute*: abbia in odio e rifiuti, respinga; binomio verbale latineggiante, come *refutare ac reicere* ciceroniano (*Tusc.* II XXIII 55); ma prevale il verbo *odiare*, contrario ad amore, nella sintomatologia dell'Invidia; cfr. *Purg.* XVII 106-14.

9-10. *Né però che ... rida*: e quantunque *quella* «del mio mal pianga, et del mio pianger rida» non potrebbe... (*poria*, v. 11). La prima terzina è simmetrica alla seconda (*non, perché...*) nonché all'attacco dell'ultima terzina di CLXXI 12, *ned ella a me...*, dandosi rovesciato il rapporto. *atti acerbi et rei*: atteggiamenti amari e impietosi, contrapposti all'«atto humile et piano» del poeta-amante, CLXX 4. *del mio ben pianga*: restituzione della definizione di san Tommaso dell'invidia contraria alla misericordia: «invidus enim *tristatur de bono proximi*; misericors autem tristatur de malo proximi» (*Summa theol.* II II, q. XXXVI, art. 3). *pianger*: verbo sostantivato, come in CLXXV 4, sempre in situazione conflittuale. *rida*: in significato metaforico, opposto a *pianga*, come già nella Scrittura, «Beati qui nunc fletis, quia ridebitis» (*Lc* VI 21); ma può valere iconicamente il rinvio di Zingarelli a Ovidio, *Met.* II 778, sempre dell'Invidia: «risus abest, nisi quem visi movere dolores».

11. *poria*: lo stesso condizionale di CLXXI 5, là come possibilità di cambiamento, qui d'invariabilità. *cangiar*: la costanza dell'Io («già per etate il mio desir non varia», CLXVIII 13, con condizionamento affine) si oppone nel testo al *mutare* dell'Altro (v. 4). *sol un*: uno soltanto, con forte opposizione alla moltitudine dei tormenti, alle *mille volte* dei sospiri (CIX 2, CXXXI 2); clausola intensa alla scadenza del primo emistichio settenario.

12. *non*: correlato a *fia* del v. 13. *perché*: equivalente a *però che* della prima terzina, v. 9. *mille volte il dí*: tema della morte replicata, come nei Trovatori e in altri luoghi del *Canzoniere*, per cui cfr. nota a CLXIV 13. *m'ancida*: m'uccida, con la forma sicilianeggiante antica di raccordo con il sonetto che precede, nota a CLXXI 2.

13. *fia ch'io non...*: non sarà che io..., con doppia litote di rallentamento del futuro che viene, come in XII 13: «non fia ch'almen non giunga al mio dolore...». *non l'ami ... non speri*: doppio messaggio corrispondente, in ordine rovesciato, alle *speranze* e ai *dolci sospiri* di CLXXI 14.

14. *ella*: come in CLXXI 12, in collocazione opposta al rapporto *io-ella* del sonetto che precede, CLXXI 9 e 12. *m'affida*: mi dà fiducia, mi rassicura; verbo contestualmente piú energico di *mi conforta* nell'ambigua situazione del sonetto *Amor mi manda*, CLXVIII 3; cfr. CLXXVIII 1-2.

Mirando 'l sol de' begli occhi sereno,
ove è chi spesso i miei depinge et bagna,
dal cor l'anima stanca si scompagna
per gir nel paradiso suo terreno.

Poi trovandol di dolce et d'amar pieno,
quant'al mondo si tesse, opra d'aragna
vede: onde seco et con Amor si lagna,
ch'à sí caldi gli spron', sí duro 'l freno.

Per questi extremi duo contrari et misti,
or con voglie gelate, or con accese
stassi cosí fra misera et felice;

ma pochi lieti, et molti penser' tristi,
e 'l piú si pente de l'ardite imprese:
tal frutto nasce di cotal radice.

Le tensioni e le dicotomie della sequenza CLXVIII-CLXXII sono accumulate in questo sonetto di «contrari» (v. 9), dove il «due» tematico dei *Fragmenta* (introduzione a CLII e CLXVIII) spacca quasi ogni verso in opposizioni binarie sparse tra quartine e terzine, *dolce ... amar(o), caldi gli spron' ... duro 'l freno, contrari ... misti, gelate ... accese, misera ... felice, pochi ... molti, lieti ... tristi*, la somma delle quali dà il disegno d'una contraddizione esistenziale e d'una discordanza perenne. L'immagine dominante del testo è infatti quell'«opra d'aragna» d'ascendenza cristiana che sigla, preziosa e inconsistente, mirabilmente operata come l'antica tela dell'Aracne ovidiana (*Met.* VI) e fragilissima, tutto il vissuto: «quant'al mondo si tesse, opra d'aragna | vede...» (vv. 6-7), dove anche la prolessi, la sospensione sintattica e l'*enjambement* collaborano a isolare lo smarrimento tra quello che appare (*Mirando, vede*) e quello che è o *si tesse* su questa terra, sicché la liquida serenità iniziale, con l'unico verso di segno positivo, «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno», progressivamente sprofonda nella mescolanza delle lacerazioni.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXXIV-CLXXVI.

1. *Mirando*: guardando, quando vedo. Per l'intercambiabile sinonimia dei verbi *mirare*, *vedere* o *guardare*, interna al *Canzoniere*, cfr. note a CLXXXVIII 5, CXCII 1, CCLXVIII 56, CCCXXIII 56. *'l sol de' begli occhi*: la metafora degli occhi della donna come *sole* è qui dichiarata; allo stesso modo nel sonetto

della farfalla: «cosí sempre io corro al fatal mio *sole* | *degli occhi*» (CXLI 5-6), insieme al «sol de li occhi tuoi» di CCCXLVII 11. *sereno*: attributo divaricato di *sol*, e attributo costante di quei begli occhi, sintomo del divino; «Dal bel seren de le tranquille ciglia...» (nota a CLX 5), «fatto seren da sí belli occhi» (CXCII 14), «occhi sopra 'l mortal corso sereni» (LXXI 50), «li occhi sereni et le stellanti ciglia» (CC 9), «'l lume de' begli occhi che mi strugge | ... al suo caldo sereno» (CCLXIV 77-78). La stessa funzione ha il verbo *resserena* nel vicino sonetto CLXIX 11, e in CXLVII 14. All'interno della sequenza CLXVIII-CLXXII il *sol* ... *sereno* contrasta col *sembiante oscuro* (CLXXI 13) e con gli atteggiamenti negativi della donna, compresa la 'cecità' dell'invidia del sonetto CLXXII. Nella vulgata l'apparente ipermetria *Mirandol sole*.

2. *ove è chi* ... *bagna*: un *chi* al solito ambiguo, ma che va in parallelo e si spiega col *chi*-Amore, non meno evasivo, del sonetto CLVIII 3: «trovo *chi* bella donna ivi *depinge*», in circuito interno con «Quel dolce pianto mi depinse Amore» di CLV 9. Amore *depinge* gli occhi dell'amante (*i miei*) con immagini e colori, e cioè dipinge quel 'sereno' che è negli occhi di lei, riflette quella celeste *serenitas* come in uno specchio, perché l'occhio registra quel che vede, come nel sonetto CCCXXX 9-11: «Taciti sfavillando [gli occhi dell'amata] oltra lor modo, | dicean: O lumi amici [gli occhi dell'amatore] che gran tempo | con tal dolcezza feste di noi specchi...» (opportuno rinvio del Vellutello, che mette sulla buona strada); cfr. LXXI 52-53. A questo modo emerge l'opposizione velata della dittologia verbale *depinge et bagna*, un positivo e un negativo, serenità contro lacrime, in accordo con tutto il sonetto che procede per antitesi (*dolce* ... *amar*, *caldi* ... *duro*, *gelate* ... *accese*, *misera* ... *felice*, *lieti* ... *tristi*). L'ambiguità del testo incarna, per cosí dire, la 'mistione' non analizzabile dei «duo contrari» del v. 9. Altri intende *depinge* come «fa arrossare» (Tassoni, Moschetti, Ferrari, Santagata) oppure «oscura e fa lividi diventare, come son quelli di chi molto suol piangere» (Daniello, Ponte, e similmente Gesualdo), comunque fuori luogo. *bagna*: di lacrime; cfr. LIII 105, nota a L 62.

3. *l'anima stanca*: per la pluralità-disordine, per le «varietati» dell'essere; cosí infatti «Non pò piú la vertú fragile et stanca | tante varïetati omai soffrire, | che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca» (CLII 9-11); l'anima è *stancha* anche in CCII 11, con similare conflitto; CCXCIX 10. *si scompagna*: si distacca, si allontana, rifugge la compagnia del cuore, dove ha sede; cfr. X 14. Lo stesso tema nel sonetto *Piovonmi amare lagrime*: «l'anima esce del cor per seguir voi; | et con molto pensiero indi si svelle», per cui cfr. nota a XVII 14. Per questo tema della dissociazione o 'trasformazione' degli amanti cfr. introduzione al sonetto XCIV, nota a CCXIII 11, CCXLII.

4. *paradiso suo terreno*: il paradiso terrestre dell'amante è il cuore della donna, dove l'anima si trasferisce per quel «privilegio degli amanti» indicato in XV 13; è il paradiso *voluptatis* (*Gn* II 15) quale traspare dalla serenità dei begli occhi (v. 1), ma anch'esso pieno di contraddizioni, di dolce e di amaro, come è detto nella seconda quartina: donde il lamento dell'amante che *si lagna*, disorientato come nel sonetto XCIV. Rima ricca con *sereno* e *freno*.

5. *trovandol*: trovando quel paradiso. *dolce* ... *amar*: dolcezza e amarezza in conflitto nel presunto paradiso (neutri sostantivati per cui cfr. nota a CXVIII 5; CLXXV 4), «'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco» (CLXIV 10, dove analoga clausola in rima «d'ira et di duol piena», v. 7).

6. *quant'al mondo si tesse*: oggetto prolettico nello scorcio sintattico dei vv. 6-7; l'anima *vede* [verbo che riprende il sinonimico *Mirando* iniziale a segnalare la sincronia dello sguardo che percepisce serenità e inganno simultaneamente]

che tutto quanto è tessuto su questa terra [*mondo* risponde al messaggio di *terreno*, v. 4] è fragile come una tela di ragno. Allo stesso modo in *Fam.* XV 5, 8: «Deicerer animo nisi multa experientia didicissem de transitoriis non curandum; omnes fere non solum meas sed omnium spes curasque mortalium unus habet exitus: in nichilum desinunt; *simillimumque est telis aranearum quicquid sub sole texitur*»; cfr. *Rer. mem.* III 86, 1. *opra d'aragna*: immagine scritturale diffusa, da Isaia, «et telas araneae texuerunt» (LIX 5) al Libro di Giobbe, «sicut tela aranearum fiducia eius» (VIII 14; VII 6); anche *Ps* XXXVIII 12 e LXXXIX 9, su cui l'interpretazione di san Girolamo nell'epistola *Ad Cyprianum presbyterum* (CXL 12; Poli, *Bernart de Ventadorn*, pp. 41-42); anche Peire Vidal per indicare l'inconsistenza amorosa nella canzone *En una terr'estranha*, 49-51: «Quar pus qu'obra d'aranha | no pot aver durada | Amors, pus es proada» (Scarano, *Fonti*, p. 340; Scherillo) e suo stilema caratteristico: «Fach ai l'obra de l'aranha» (*Mout es bona*, 17), «e sos pretz es aitals cum fils d'aranha» (*Ges pel temps*, 70); canzone anonima *Quor q'om trobes Florentis orgulhos*, v. 8: «qu'erguels non es si non obra d'aranha». Cosí anche in *Tr. Et.* 103-5: «e de' guadagni | veri e de' falsi si farà ragione, | che tutti fien allor opre d'aragni». L'*enjambement* accompagna e allontana l'agnizione di cosa tanto fragile quanto elaborata e preziosa.

7. *seco*: con se stessa e con Amore. Identico movimento e messaggio in CCXXIII 7-8, con dilatazione della memoria interna: «et col mondo et con mia cieca fortuna, | con Amor, con madonna et meco garro». *si lagna*: si lamenta, si duole (per la pena conseguente all'inganno di Amore che mostra cose transitorie e impalpabili).

8. *caldi gli spron' ... duro 'l freno*: la coppia metaforica petrarchesca per *Spes* e *Timor*, incitamenti e briglie delle pulsioni, esattamente come nel sonetto «Quando 'l voler che con duo *sproni ardenti*, | et con un *duro fren*, mi mena et regge...», per cui introduzione a CXLVII e nota al v. 1; come là i due *opposita* confluiscono nell'*oxymoron* di «freddo foco et paventosa speme» (terzine), cosí qui sempre nella sirma del sonetto il messaggio di paura e speranza si raddoppia nell'alternativa di *voglie gelate* e *accese* (v. 10). Altri *loci paralleli*: «Amor *inseme* pose | gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve» (CLXI 9-10), «Amor mi sprona *in un tempo* et affrena, | assecura et spaventa, arde et agghiaccia, | ... | or mi tene in speranza et or in pena» (CLXXVIII 1-4), dove la simultaneità dei due *fluctus* contrari è resa avverbialmente (*inseme*, *in un tempo*) come qui mediante l'aggettivo *misti*, v. 9. Si veda nel sonetto attribuito a Petrarca *Vostra beltà*, 9-10: «Adunque, Amor, piú caldi sproni al fianco | non porre a me; bisogna lei ferire...» (Solerti, CCX).

9. *questi extremi duo contrari*: sono i metaforici *sproni* e *freno*, opposti e interferenti (*misti*); chi dice «il *dolce* e l'*amar*» (Fausto, Vellutello, Gesualdo, Castelvetro, Scherillo, Chiòrboli, Ponchiroli) scambia la causa con l'effetto; in parallelo: «Amor ... | vòl che tra duo contrari mi distempre», LV 13-14; cfr. nota a CLXVIII 7 («et vivomi intra due»).

10. *voglie gelate ... accese*: il gelo di *Timor* e il fuoco di *Spes* («accesa spene» infatti in CXL 6), i «duo contrari» o *motus animi* opposti e mescolati; cfr. nota a XXXVII 93-94, CXLVII 12, CLXXXIII 9, CCLXXXIX 7.

11. *stassi*: l'anima se ne sta. Consonanza interna con *tesse*, in clausola alla scadenza del primo emistichio settenario del v. 6. *misera ... felice*: coppia antitetica speculare a *misero et contento* in chiusura del Libro, cfr. nota a CCCLVI 7-8.

12. *ma*: «introduce l'avvertimento che *misera* è assai piú che *felice*» (Chiòrboli). Il verso è connotato da ellissi del verbo *essere*, cosí frequente in latino: «ma pochi lieti, e vi s'intende il verbo *sono*» (Daniello). *lieti*: aggettivo che ripren-

de il messaggio positivo di *depinge*, *dolce*, *caldi*, *accese*, *felice*, cosí come *tristi* risponde a *bagna*, *amaro*, *duro*, *gelate*, *misera*. *penser' tristi*: la stessa clausola in uscita di verso «co la fronte serena i pensier' tristi» in CCLXXXIV 11; per l'oscillazione cfr. CCLIV 10, CCCXIX 3-4.

13. *'l piú*: il piú delle volte. *si pente*: verbo-chiave del *Canzoniere*, come nel sonetto proemiale, «et del mio vaneggiar vergogna è *'l frutto*, | e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente | che quanto piace al mondo è breve sogno», contrapposto all'illusione di ciò che *piace*. *ardite imprese*: probabilmente quella, sfumata dal plurale, di «gir nel paradiso suo terreno» (v. 4) sotto il segno della *Spes*; nel sonetto dei «duo sproni ardenti» infatti gli *ardimenti* si oppongono alle *paure*, e i due atteggiamenti sono detti *imprese*: «trova chi le paure et gli ardimenti | del cor profondo ne la fronte legge, | et vede Amor che sue imprese corregge...»; in parallelo comunque l'*ardire* di CLXX 2; cfr. introduzione a CXLVII.

14. *tal frutto*: la continua oscillazione e dualità dello stato amoroso, «tale stato dubbioso» (Gesualdo, non «il pentimento», come intendono gli altri commentatori); cfr. IX 9. *cotal radice*: quella del metaforico albero dell'Amore, che si conosce dai frutti che dà, secondo la parabola che dice «Unaquaeque enim arbor de fructu suo cognoscitur» (*Lc* VI 44). Forte implicazione col sonetto che precede, per cui note a CLXXII 5 e 6.

Fera stella (se 'l cielo à forza in noi
quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui,
et fera cuna, dove nato giacqui,
et fera terra, ove ' pie' mossi poi;

et fera donna, che con gli occhi suoi,
et con l'arco a cui sol per segno piacqui,
fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui,
che con quell'arme risaldar la pôi.

Ma tu prendi a diletto i dolor' miei:
ella non già, perché non son piú duri,
e 'l colpo è di saetta, et non di spiedo.

Pur mi consola, che languir per lei
meglio è, che gioir d'altra; et tu me 'l giuri
per l'orato tuo strale, et io tel credo.

I contrasti che caratterizzano la sequenza CLXVIII-CLXXIII si accampano qui estremizzati tra la maledizione iniziale del giorno della nascita, «Fera stella ... fu sotto ch'io nacqui», nello stile di Giobbe piagato («Pereat dies in qua natus sum ... Quare non in vulva mortuus sum? egressus ex utero non statim perii?», III 3-11), e l'accettazione finale delle variabili di Amore, visto in positivo: «et io tel credo» (v. 14). Tra questi due limiti del testo passa tutto il cumulo delle maledizioni sovrapposte in anafora, «Fera stella ... | et fera cuna ... | et fera terra ... | et fera donna», opposte alle benedizioni ugualmente anaforiche del sonetto LXI: «Benedetto sia 'l giorno ... | et benedetto ... | Benedette le voci ... | et benedette...», sempre quattro a quattro. Questo sonetto è dunque un'enumerazione di cose amare: quasi un *enueg* o 'noia', come l'altro di cose belle e piacevoli, quasi un *plazer*; la stessa intensa riduzione fonico-semantica di *fera* mediante *fe'* ad inizio del v. 7 («fe' la piaga»), con anafora virtuale, sembra uno stilema interno dentro il 'genere', che connota ad esempio il sonetto *Né per sereno ciel* (CCCXIII), dove il *Né* anaforico è ripreso allitterando dalla parole-chiave *Noia*, che arriva alla fine come un fendente in quel meraviglioso *plazer* capovolto. Anche qui, con procedimento opposto, il *diletto* di Amore e la 'consolazione' dell'amante (significativamente ad inizio dei due piedi delle terzine, vv. 9 e 12) ribaltano la 'ferità' iniziale (quartine), se non fosse per quell'insolito *spiedo* centrale (v. 11), un *unicum* del *Canzoniere*, che riflette il piacere dell'amata per il tormento dell'imperdonabile amante, sia pure a raddoppio della tradizionale *saetta* del dio d'Amore.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXXIII e CLXXV-CLXXVI.

1. *Fera stella*: crudele (XXII 15, XLI 10), maligna (CXXVIII 52), come le stelle che hanno fatto «di sensibil terra» il protagonista del Libro, per cui nota a XXII 15. *'l cielo*: l'influsso degli astri; cfr. CXXVI 14-15. *à forza in noi*: ha potere su di noi in terra; cfr. CCLXXVIII 2.

2. *alcun*: qualche astrologo, come ad esempio Giulio Firmico Materno, citato nella lettera *Sen.* VIII 1, ricordando il giorno della nascita al momento del sessantatreesimo anniversario (20 luglio 1366). *fu sotto ch'io*: fu quella stella sotto la quale. Potente *enjambement* dei vv. 1-2.

3. *fera cuna*: la culla funesta della quale si ricorderà Leopardi nel *Canto notturno*, «dentro covile o cuna, | è funesto a chi nasce il dí natale». *nato*: infante, o «fanciulletto», come dirà Foscolo citando; cfr. nota a CCCXX 7, dove lo stesso messaggio e clausola in fin di verso: «'l nido in ch'ella giacque».

4. *fera terra*: quella bagnata dal Rodano e dalla Sorgue, contro la terra aretina della cuna («con Sorga ò cangiato Arno», CCCVIII 1). I commentatori sembrano pensare ancora ad Arezzo; ma a parte l'inattendibile iterazione topografica, qui, scalando velocemente nell'epigrafica 'autobiografia', si parla della terra dell'adolescenza dove i *pie' mossi poi*, tra Avignone e Carpentras. Cosí nella lettera *Posteritati*: «Primum illum vite annum neque integrum Arretii egi, ubi in lucem natura me protulerat; sex sequentes Ancise, paterno in rure supra Florentiam...; octavum Pisis, nonum ac deinceps in Gallia Transalpina, ad levam Rodani ripam, Avinio urbi nomen ... Ibi igitur, ventosissimi amnis ad ripam, pueritiam sub parentibus, ac deinde sub vanitatibus meis adolescentiam totam egi...» La *terra* di Provenza è anche il punto di passaggio con la quarta 'ferità' della seconda quartina, «et fera donna...». *ove ' pie'*: dove i, con assimilazione in fonosintassi dell'articolo (il tipo toscano *i cani e ' gatti*). *pie' mossi*: in parallelo «e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi» nella canzone 'autobiografica' *Nel dolce tempo*, dove i tre verbi indicano gli stessi movimenti essenziali dell'essere (cfr. nota a XXIII 45).

5-6. *fera donna*: crudele, pari alla «fera donna in sua bieltate | questa che sente Amor ne gli occhi sui» della ballatetta di Dante *Voi che savete*, 23-24; *Amor che ne la mente*, 76 (per cui *Conv.* III IX 1, e XV 19). *con gli occhi ... | et con l'arco*: gli occhi-strali e l'arco dell'Amore-donna (si veda la ripresa del v. 14, «per l'orato tuo strale»), come nel sonetto *Quel sempre acerbo*: «gli occhi eran due stelle, | onde Amor l'arco non tendeva in fallo», per cui nota a CLVII 11. *sol*: unicamente. *per segno*: come bersaglio; il *sicut signum* scritturale messo in azione nel sonetto «Amor m'à posto *come segno* a strale...», nota a CXXXIII 1. In filigrana ancora la voce lamentosa di Giobbe: «Quia sagittae Domini in me sunt» (VI 4).

7. *fe'*: soggetto la *fera donna* con gli occhi e con l'arco, fusi da *enjambement* che abbraccia tre versi; il contatto è per altro ristabilito fonicamente dalla forte allitterazione *fera-fe'*. Attacco di verso similare è «fece la piagha ond'io non guerrò mai», per cui cfr. nota a XCVII 4. *onde*: per la quale piaga. *teco non tacqui*: messaggio non diverso da quanto è detto nel sonetto che precede, «onde ... con Amor si lagna» (CLXXIII 7), con la forza della litote in piú (il non tacere delle parole scritte).

8. *con quell'arme*: quelle stesse armi [*arme* sembra plurale, come in L 18] che sono gli occhi della donna; esplicitamente nel sonetto che comincia «I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa | ch'e' medesmi porian *saldar la piaga*...», in si-

tuazione cavalcantiana (cfr. nota a LXXV 2, e per il motivo anche note a CLIX 12 e CLXIV 11); importante il riscontro della canzone CCLXX 76-77, dove è recapitolata 'in morte' tutta la situazione tipica dell'innamoramento: «*L'arme tue* [di Amore] furon gli occhi, onde l'accese | saette uscivan d'invisibil foco...» Alla coppia interagente dell'Amore-donna corrisponde il binomio, ugualmente intercambiabile, dei loro strumenti, occhi-arco. *risaldar la pôi*: la puoi cicatrizzare; s'intende alla maniera della lancia di Peleo, che al secondo colpo guarisce la ferita del primo; cosí Ovidio, *Tristia* I 1 99-100: «Namque ea vel nemo, vel qui mihi vulnera fecit | solus Achilleo tollere more potest» (Daniello); cfr. note a LXXV 2, CLXIV 11, e per il verbo anche LXXI 36. Rima equivoca del verbo *pôi* con l'avverbio del v. 4 nella rima A tutta monosillabica.

9. *tu*: Amore. *prendi a diletto*: ti diletti, gradisci (Castelvetro), come colui che per costituzione mescola il dolce con l'amaro, come è enunciato in ripresa nel sonetto che segue: «Amor di sua man m'avinse in modo | che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco» (CLXXV 3-4).

10. *piú duri*: ancor piú spietati.

11. *e 'l colpo ... spiedo*: e perché il colpo non è di saetta (come nella tradizione ovidiana) ma di un'arma impropria (*spiedo*), quindi piú feroce.

12-13. *Pur mi consola*: soltanto questo (quanto è detto nell'ultima terzina) mi consola, con prolessi pronominale implicita. *languir per lei ... d'altra*: lo stesso motivo, sempre ad attacco dell'ultima terzina, nella variante 'in morte' di CCXCVI 12-14, «togliendo anzi per lei sempre trar guai | che cantar per qualunque, e di tal piaga | morir contenta», qui con piú marcato *enjambement*. È un tema trobadorico diffusissimo da Raimbaut d'Aurenga a Arnaut de Maruelh (citato da Tassoni) e Rigaut de Barbezieux (Scarano, *Fonti*, p. 307), circolante in Italia; canzone anonima *Donna, lo fino amore*, 39-40 (V 94): «meglio mi sa per voi mal sostenere | che compimento d'altra gioia avere» (Zingarelli); Notaio, *Poi no mi val merzé*, 13-14: «Anzi vorrea per ella pena avere | che per null'altra bene con baldanza»; Dante da Maiano, *Per lungia sofferenza*, 12-16: «e quanto piú si dole | meo cor, piú ama e vole | di voi, dolce mia amanza, | istare in disïanza | che d'altra aver compita gioi d'amore». *me 'l giuri*: messaggio positivo affine a quello di CLXVIII 3 e CLXXII 14. Si segnala altro *enjambement*.

14. *per l'orato tuo strale*: per quella freccia d'oro che ha virtú di ispirare amore, secondo Ovidio; *loci paralleli*: «Amor l'aurate sue quadrella | spenda in me tutte, et l'impiombate in lei» (nota a CCVI 10), «prendi i dorati strali, et prendi l'arco» (CCLXX 50), «et quello aurato et raro | strale, onde morte piacque oltra nostro uso!» (CCXCVI 7-8). Lo strale amoroso metaforizza gli occhi stessi della donna, occhi e arco (vv. 5-6), con mescolanza degli attributi, piú sensibile che altrove; cfr. «quel raggio altero | del bel dolce soave bianco et nero, | in che i suoi strali Amor dora et affina» (CLI 6-8). *tel credo*: credo al tuo giuramento (v. 13), quindi sto ai patti. Indubbio controcanto a «non so s'i' 'l creda» di CLXVIII 7, a proposito delle ambigue promesse di Amore.

Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco
ov'i' perdei me stesso, e 'l caro nodo
ond'Amor di sua man m'avinse in modo
che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco,

solfo et ésca son tutto, e 'l cor un foco
da quei soavi spirti, i quai sempre odo,
acceso dentro sí ch'ardendo godo,
et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco.

Quel sol, che solo agli occhi mei resplende,
coi vaghi raggi anchor indi mi scalda
a vespro tal, qual era oggi per tempo;

et cosí di lontan m'alluma e 'ncende,
che la memoria ad ognor fresca et salda
pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo.

La commemorazione del primo giorno e del luogo dell'innamoramento, «il tempo e 'l loco», è una delle costanti del *Canzoniere*: forse è lo stesso *Canzoniere*, pieno di anniversari positivi (Prima Parte) e di anniversari negativi (Seconda Parte); basterà il rinvio al sonetto, formalmente aderente, che comincia «Io amai sempre, et amo forte anchora | ... | quel dolce *loco*, ove piangendo torno | ... | Et son fermo d'amare *il tempo et l'ora*...» (cfr. introduzione a LXXXV, nonché al sonetto *Aventuroso piú d'altro terreno* CVIII, testa di ponte di un'intera sequenza di variazioni sul tema). Qui il sentimento del tempo è modernamente estremizzato. Presente e passato non esistono piú, si guardano in uno specchio che dà *immagini* invariate dentro l'*oggi* perpetuo della memoria. Se il tempo dell'amore, o della vita, è visto come un unico giorno dall'alba al tramonto («Quel sol ... mi scalda | a vespro tal, qual era oggi per tempo»), mille anni davanti agli occhi come una sola giornata (cosí il Salmista, citato in *Sen.* X 4 e nel *De remediis* II 119, da *Ps* LXXIII 4), ancora piú veloce è la soluzione ellittica iniziale «Quando mi vène inanzi», dove il solo avverbio *inanzi* subitaneo porta il peso dell'intera rappresentazione, che si svolge tra i tre perfetti della prima quartina (*perdei me stesso, m'avinse, mi fe'*) contro il sempre-presente della memoria e della scrittura (*son, odo, godo, vivo, mi cal, mi scalda, m'alluma e 'ncende*, col collegamento di supporto degli avverbi *sempre, ad ognor, pur, anchor*) e l'unico imperfetto del brevissimo tempo che passa e che è passato: «qual *era* oggi per tempo». Il segmento «Quando mi vène inanzi» iniziale non è per altro lasciato lí, ma ripreso circolarmente e quasi tradotto in chiusura, quando alla fine è nominata quella *memoria*,

oscurata sul principio: «la memoria ... mi mostra» (vv. 13-14), che è memoria organica al di là del ricordo intellettuale. Infatti nell'ultimo verso, con mirabile gioco prospettico da grande formalista, il doppio elemento iniziale distribuito in verticale su due versi, *il tempo e 'l loco* e il *nodo* (il che riduce di per sé l'apparente tensione a tre termini), è ribaltato nell'ordine e nella posizione orizzontale: *quel nodo* e *'l loco e 'l tempo*, sicché quei punti lontani (*di lontan*, v. 12) sono ravvicinati e dati uguali a se stessi. La fronte monocroma del sonetto, con le rime A e B rigorosamente bisillabiche e assonanti (*-oco, -odo*), sottolinea fonicamente la chiusura della costanza d'amore, quel *caro nodo* che è sostanza primaria del testo, immessa nella dimensione del tempo e dello spazio mediante i sintagmi iterati e invertiti agli estremi di *il tempo e 'l loco* e *'l loco e 'l tempo*, a suggerire la continuità e la ciclicità della pulsione: un caro nodo a questo modo vicinissimo, palpato nell'attualità d'una giornata, quando il sole *scalda* «a vespro», cosí come era caldo al mattino («oggi per tempo»), «a mane ad vesperam», con quel calore che tutto il testo s'incarica funzionalmente di mantenere (*solfo et ésca, foco ... acceso, ardendo, scalda, 'ncende*).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXXIII-CLXXIV, CLXXVI.

BIBLIOGRAFIA: Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 47-51.

1. *Quando mi vène inanzi*: nel pensiero, quando mi ricordo; ma è detto in quel modo scorciato tipico di Petrarca specialmente nelle rime 'in morte' (stilema della memoria subitanea); cosí «et chi mi sface | sempre m'è inanzi» (nota a CLXIV 6), «I dolci colli ov'io lasciai me stesso [con lo stesso messaggio del v. 2], | ... | mi vanno innanzi» (CCIX 1-3), «Piú che mai bella et piú leggiadra donna | tornami inanzi» (CCLXVIII 45-46), «Tornami avanti, s'alcun dolce mai | ebbe 'l cor tristo» (CCLXXII 9-10); notabili anche le varianti interne della grande canzone della memoria sostitutiva *In quella parte*, con tutta la commemorazione del luogo e del primo giorno dell'innamoramento: «torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'aura sparsi...» (cfr. nota a CXXVII 83-84), nonché del sonetto che comincia «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella | ch'indi per Lethe esser non pò sbandita» (CCCXXXVI, dove appunto è evocato «il tempo» della morte di madonna). *il tempo e 'l loco*: il primo giorno e il luogo dell'innamoramento (Avignone, 6 aprile 1327); stilema dantesco e danielino, rovesciato in clausola finale (nota al v. 14), come nella sestina *A la dolce ombra*, «la vita breve e 'l loco e 'l tempo» (nota a CXLII 34) e nel sonetto *Amor m'à posto*, «contra cui non mi val tempo né loco» (nota a CXXXIII 6); anche nel *De planctu Naturae* di Alano di Lilla il tempo e il luogo sono coordinate di Amore: «Et locus et tempus pabula donat ei» (a Cupido, metr. IX 70).

2. *ov'i' perdei me stesso*: giorno e luogo come perdita di sé; non diversamente nel sonetto CCIX, «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, | ... | mi vanno innanzi, et èmmi ognor adosso | quel caro peso ch'Amor m'à commesso», dove anche l'*oxymoron* di *caro peso* corrisponde al *caro nodo* di qui; CCVI 43. *nodo*: *mot-clé* del *Canzoniere* per indicare il legame amoroso (LIX 17, LXXI 51, CXCVII 7), e soprattutto nelle rime 'in morte' CCLXX 70, 93 (dove *nodo* è parola tematica insieme alla variante *laccio*), CCLXXI 1, 13 (con la variante *lacciuol*), ecc. Anche qui un *enjambement*, come in tutta la prima quartina: *loco* | *ov(e), nodo* | *ond(e), modo* | *che*.

3. *ond(e)*: con il quale. *di sua man*: indicazione d'intensità quasi fisica, non dissimile da quella del sonetto *Quando Amor*, dove *co le sue mani* connota la forza dell'Amore-donna, cfr. nota a CLXVII 2-3, CXCVIII 2, CCCXXXI 40.

avinse: uno dei verbi sinonimi di *legare* nella tematica del *nodo*, per cui cfr. introduzione al *planctus* CCLXX.

4. *l'amar*: l'amaro, nel consueto conflitto con *dolce*, «L'amar m'è dolce» (nota a CXVIII 5), «'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco» (CLXIV 10), «di dolce et d'amar pieno» (CLXXIII 5), «tempra il dolce amaro» (CCV 6). *pianger*: lo stesso *pianger* (sostantivato) di CLXXII 10, il dolore che diventa piacere (*gioco*) nei sovvertimenti del regno di Amore, come anticipato nel sonetto che precede, CLXXIV 9. *gioco*: diletto; gallicismo arcaico, siciliano, siculo-toscano e stilnovistico (Cavalcanti, «Vedeste, al mio parere, onne valore | e tutto gioco...», ecc.; CXXIX 18-19). Per tutta la situazione arcaicizzante, pre-petrarchesca, dell'intero verso Scarano (*Fonti*, p. 274) rinvia a Chiaro Davanzati, canzone *Or vo' cantar*, 8-10: «A tal m'ha dato - che mi fa parere | gioia la pena e l[o] tormento gioco».

5. *solfo et ésca*: cioè materia infiammabile; in parallelo: «i' che l'ésca amorosa al petto avea, | qual meraviglia se di súbito arsi?» (XC 7-8), «Non volendomi Amor perdere anchora, | ebbe un altro *lacciuol* tra l'erba teso, | et di nova *ésca* un altro *foco acceso*» (CCLXXI 5-7; cfr. LV 9, nota a CLXV 8). *e 'l cor un foco*: e il cuore è un fuoco *acceso* (v. 7)..., con zeugma sintattico ed *enjambement* che coinvolge i primi tre versi della seconda quartina; cfr. nota a CLXXIV 7, con lo stesso frazionamento sintattico nella stessa posizione dentro il testo; simile scorcio nel sonetto *Amor m'à posto*, 9-10: «I pensier' son saette, e 'l viso un sole, | e 'l desir foco...», per cui introduzione a CXXXIII.

6. *spirti*: i sospiri o il respiro mescolato a parole, come nella situazione dell'innamoramento registrata nel sonetto *Lasso, quante fiate*, «un *spirto gentil* di paradiso» (nota a CIX 12), in *Amor m'à posto*, «et l'angelico canto et le parole, | col *dolce spirto* ond'io non posso aitarme...» (nota a CXXXIII 13), gli stessi «vaghi spirti» sciolti in voce «chiara, *soave*, angelica, divina» nel sonetto *Quando Amor*, cfr. nota a CLXVII 2-3. *Spirti* che il poeta sempre 'ode' nella memoria anche acustica del primo giorno, cosí come visiva («agli occhi mei resplende», v. 9), con azzeramento del tempo.

7. *acceso*: si riferisce al cuore come *un foco*, v. 5. *ardendo godo*: contento dunque nel fuoco, come direbbe Dante (*Inf.* I 118-19), «lieto nel foco» (CCCLXIV 2); cfr. *Tr. Cup.* III 138.

8. *di ciò*: di questo godere tra le fiamme, «di sí dolce ardore» (Gesualdo). *vivo*: «Cosí mi vivo...», CLXVII 13. *mi cal poco*: nell'isolamento per cui «Né del vulgo mi cal, né di Fortuna, | né di me molto...», CXIV 9-10.

9. *Quel sol*: attacco forte con deittico, che isola il sole metaforico e piú reale che è la donna dal sole di natura; allo stesso modo ad attacco assoluto del sonetto CCCVI: «*Quel sol* che mi mostrava il camin destro | di gire al ciel con glorïosi passi, | tornando al sommo Sole...»; cosí anche «quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei», CLXXXVI 2. Il gioco petrarchesco di *sol* con *solo* («Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, | tu prima amasti, or sola...», CLXXXVIII 1-2; «costei | ch'è sola un sol», CCXLVIII 3) è funzionalmente impreziosito dal rintocco di *SOLfo*, quasi in rapporto di causa-effetto (v. 5). *solo agli occhi mei*: unicamente ai miei occhi; inciso dichiarativo del fatto che il *sole* sostituisce l'oggetto d'amore; cfr. «che sola agli occhi miei fu lume et speglio» (CCCXII 11), e anche «sola a me par donna» nella situazione un po' dantesca di *Chiare, fresche et dolci acque*, cfr. nota a CXXVI 3.

10. *vaghi raggi*: i mobili raggi di quei begli occhi della donna-sole; in parallelo: «cosí costei, ch'è tra le donne un sole, | in me movendo de' begli occhi i rai | crïa d'amor penseri...» (IX 10-12); con continuità di discorso nel sonetto che se-

gue: «'l sol ch'à d'amor vivo i raggi», CLXXVI 4. *indi*: da quel tempo e da quel luogo dove «perdei me stesso» (Vellutello)? ma questo è il messaggio portato da *di lontan*, v. 12; sembra piuttosto che *indi* sia avverbio di stato in luogo, ivi, lí nel cuore, dove ancora giungono i caldi raggi di quel sole nell'escursione d'un sol giorno (*vespro ... oggi per tempo*) e non d'una vita. Non dànno senso le spiegazioni «Con la memoria di allora» (Sebastiano Pagello presso Ferrari) o «dalla rimembranza di quella visione» (Chiòrboli). *mi scalda*: nel campo semantico di *foco ... | acceso* e di *ardendo* della seconda quartina. Gioco paronomastico con *salda*, v. 13.

11. *a vespro tal ... per tempo*: (quel sole mi scalda) ora che è sera come mi scaldava stamani di buon'ora, in quella brevissima giornata che è la vita (ma letteralmente il testo dice *qual era*, soggetto il *sol*, cioè come era caldo il sole stamani, con zeugma complicato). Tema petrarchesco di ascendenza classica e cristiana, modulato anche in *Tr. Tem.* 59-61: «pensando al breve viver mio, nel quale | stamani era un fanciullo et or son vecchio. | Che piú d'un giorno è la vita mortale?»; con maggiore velocità d'invenzione nella frottola attribuibile a Petrarca, *Di ridere ho gran voglia*, 91-92: «Come, non son io veglio | oggi piú ch'ieri al vespro?»; cfr. *Fam.* I 6, 13: «Omnis quidem dies, fateor, gradus est ad mortem, et vagientes in cunabulis infantes crescendo pariter senescunt», ecc. L'ipotesi che il *vespro* possa alludere al declino della giovinezza di Laura (Ferrari, Ponte) è contestualmente destituita di fondamento.

12. *cosí*: correlato a *che*, v. 13. *di lontan*: lontananza spaziale e temporale, di *loco* e di *tempo*; una lontananza che nel montaggio del Libro suggerisce l'aggregazione dei fogli di viaggio dei due contigui sonetti delle Ardenne, CLXXVI e CLXXVII. *m'alluma*: m'illumina, in quanto quel sole *resplende*. *'ncende*: m'infiamma, mi brucia, con ritorno al *foco ... | acceso* dei vv. 5-7.

13. *la memoria ... salda*: in sintonia con «prima poria per tempo venir meno | un'imagine *salda* di diamante | che l'atto dolce non mi stia davante [cfr. nota al v. 1] | del qual ò *la memoria* e 'l cor sí pieno» (cfr. nota a CVIII 6, nonché il verbo *risaldar* del sonetto che precede, CLXXIV 8). *ad ognor*: sempre, cfr. CXXV 10, CXLVIII 7, CCLXV 7, ecc. *fresca et salda*: binomio quasi conflittuale tra cosa nata da allora e cosa che dura nel tempo o senza tempo, come un diamante o una pietra (CCLXV 11).

14. *pur ... mi mostra*: continua a mostrarmi. *'l loco e 'l tempo*: giuntura di Arnaut Daniel, *incipit* della canzone «Amors e jois *e luecs e temps*», piú Dante, *Amor, tu vedi ben*, 47: «solo per lei servire, e luogo e tempo»; cfr. nota al v. 1. La memoria dantesca è avvertibile anche nella rima identica, leggermente equivoca per il sintagma, di *tempo* con *per tempo*, alla maniera 'petrosa' della stessa canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, nonché della canzone *Io son venuto*, 38-39; cfr. introduzione alla canzone *Lasso me* (LXX, e vv. 12-13).

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme,
vo securo io, ché non pò spaventarme
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi;

et vo cantando (o penser' miei non saggi!)
lei che 'l ciel non poria lontana farme,
ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco parme
donne et donzelle, et sono abeti et faggi.

Parme d'udirla, udendo i rami et l'òre
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque
mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silentio, un solitario horrore
d'ombrosa selva mai tanto mi piacque:
se non che dal mio sol troppo si perde.

Quel sole-donna che illumina e infiamma *di lontan* (terzine di CLXXV) splende anche in questi due sonetti interfacciati, due tempi della medesima narrazione, due momenti d'un cammino attraverso la foresta delle Ardenne, tra Fiandre e Francia. Nel sonetto che precede *Quando mi vène* la lontananza è data come tempo, in questo dittico la distanza è spaziale (e sul dato spazio-tempo è probabilmente da vedere l'accostamento nel montaggio della 'forma' definitiva del *Canzoniere*), commemorata in due fogli forse nativamente contigui d'un *cahier de voyage*, assai piú serrato del trittico italiano LXVII-LXIX (cfr. introduzione a LXVII). Il primo sonetto *Per mezz'i boschi* è quasi un sogno poetico che la scrittura annota nel suo farsi, in sincronia di passi e parole: «vo securo» e «vo cantando ... | lei», a ricordo della concentrazione amorosa di Orazio che canta Lalage nei pericolosi boschi della Sabina. Segnale della *rêverie*, tutta petrarchesca, è fin dall'*incipit* la stessa genericità archetipica del luogo, «boschi inhospiti et selvaggi» di un non-paesaggio simile alla «forest avantureuse» all'inizio di *Erec et Enide* del sempre magico Chrétien de Troyes (soltanto nel secondo elemento del dittico si nomina «la famosa Ardenna», di per sé favolosa e già vissuta dagli *auctores*, da Cesare ai maestri della romanzeria cavalleresca arturiana), nonché l'estraniamento dell'assorto personaggio dalle avventure circostanti («onde vanno a gran rischio ... | vo securo io»); piú di tutto, vibrantissima nel cuore del testo, la sovrapposizione analogica e la mescolanza di cose e persona, caratteristica delle grandi canzoni di scambio della natura e dell'Io *In quella parte* (CXXVII) e *Di pensier in pensier* (CXXIX), che qui ingloba nella magia anche il negativo del-

l'ombra e del «solitario horrore» attraverso la misteriosa ricchezza della natura piena di echi interiori. Cosí la seconda quartina registra un'allucinazione visiva, sovrapponendo *donne et donzelle* d'un immaginario corteggio, contrapposte a *uomini et arme* della non percepita realtà, agli abeti e ai faggi della selva, mentre la prima terzina, strettamente collegata nella pulsione (*parme* | ... | *Parme*, vv. 7 e 9), fissa un'immaginazione acustica; qui il fruscio di venti, rami, fronde, il pianger degli uccelli e il mormorio dell'acqua tra l'erba fanno risuonare, in un sistema di compensi taciuti, la voce stessa della donna: «Parme d'udirla...» Il secondo sonetto *Mille piagge* segna la ripresa di coscienza nel sentimento del ritorno; retrospettivamente la traversata delle Ardenne è vista qual è, un andare alla deriva, fissato nell'immagine antica e ben petrarchesca della *navicula* «quasi senza governo et senza antenna» (CLXXVII 7), cioè «senz'arme» per la navigazione, priva di direzione e di propulsione, o «colma d'oblio», come nel sonetto *Passa la nave mia* CLXXXIX, ultimo testo della Prima Parte dei *Fragmenta* nella 'forma' Chigi, preceduto da questo dittico in terzultima e penultima posizione, a celebrazione negativa dell'unico e disarmante timoniere che è Amore.

Del pellegrinaggio, tra giugno e luglio 1333, che per Francia, Fiandre e Germania porta il poeta, ormai sulla via del ritorno, attraverso la selva delle Ardenne, parlano due lettere delle *Familiari* (*Fam.* I 4 e 5) indirizzate al cardinale Giovanni Colonna in Avignone, già opportunamente chiamate in causa dal Gesualdo, delle quali la seconda da Lione testimonia l'affettuoso slancio verso l'amico ancora lontano, cosí come il secondo sonetto, con animo affine, tutto proiettato verso il «bel paese» dove abita l'amata (ma della prossimità della distanza parla piú liricamente la magnifica seconda quartina di questo testo, cfr. introduzione a CXXIX). Due lettere e due sonetti in due dittici paralleli, non necessariamente databili alla comune 'occasione' del 1333. Come le prime lettere della raccolta delle *Familiares* sembrano scritte molto dopo il fatto all'inizio degli anni '50 per riempire il vuoto iniziale di corrispondenza giovanile (Billanovich), o quanto meno adattate *après coup* (Wilkins), cosí questo dittico poetico può essere il frutto della memoria sempre intensamente retrospettiva di Petrarca (cfr. introduzione a CXCIV), o comunque piú facilmente 'salvato' e fatto rivivere nel Libro un po' dopo, essendo accolto com'è nella quarta 'forma' Chigi del *Canzoniere* (1359-62). Non sarà un caso che il vicino sonetto a Geri Gianfigliazzi, *Geri, quando talor meco s'adira*, sia stato ammesso ancora piú tardi, pur essendo il testo responsivo d'un Petrarca giovane, che scrive o trascrive se stesso nelle carte antiche del 1336-38 (cfr. introduzione a CLXXIX).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE come CLXXIII-CLXXV. La specularità tra le quartine di questo sonetto e le terzine di CLXXVII sulla base di scelte monocromatiche (quartine con vocale tonica sempre *-á-*, terzine con vocale tonica sempre *-ú-*) può essere ulteriore indizio a livello metrico-formale della consecuzione organica del dittico.

BIBLIOGRAFIA: De Robertis, *Memoriale*, pp. 95-114: Küpper, *Mundus imago Laurae*, pp. 54-88.

1. *Per mezz(o)*: attraverso. *i boschi*: è la selva dell'Ardenna, messa a fuoco soltanto nel sonetto che segue, CLXXVII 2. Cosí nella lettera a Giovanni Colonna: «Inde Arduennam silvam, scriptorum testimonio pridem michi cognitam, sed visu *atram* atque *horrificam*, transivi solus et, quod magis admireris, belli tempore [cfr. CLXXVII 5-6]. Sed incautos, ut aiunt, Deus adiuvat» (*Fam.* I 5, 15). *inohospiti et selvaggi*: inospitale aspra e selvaggia è anche la selva dell'*Eneide* dove Venere (sottesa all'immaginazione del sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura spar-*

si, cfr. introduzione a XC) appare ad Enea, evocata nella lettera *Senile* IV 5: «Sylva vero vita hec, *umbris* atque *erroribus* plena, perplexisque tramitibus atque incertis, et feris habitata, hoc est, difficultatibus et *periculis* multis atque occultis, infructuosa et *inhospita*, et *herbarum* nitore et *cantu avium* et *aquarum murmure*, id est brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum, *pretereuntium*, atque habitantium accolarum *oculos atque aures* interdiu leniens ac demulcens» (De Robertis). Il primo emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore*, segnato dalla consonanza di *boschi* con *rischio* (settenario interno del v. 2) rinvia alla clausola in fin di verso della sestina CCXXXVII 38: «canzon nata di notte *in mezzo i boschi*», dove *boschi* è *mot-refrain*. L'aggettivo *selvaggi* rimette in circuito il solitario accompagnato da Amore nel sonetto *Solo et pensoso*, XXXV 12 («Ma pur sí aspre vie né sí selvagge...») e nella canzone *Di pensier in pensier*, CXXIX 46-48 («et quanto in piú selvaggio | loco mi trovo e 'n piú deserto lido, | tanto piú bella il mio pensier l'adombra»).

2. *onde*: per dove. *a gran rischio*: esposti a grandi pericoli. *uomini et arme*: uomini armati o cavalieri armati (come cavallerescamente e cavalcantianamente in CCCXII 3: «né *per campagne* cavalieri armati»), con endiadi, per cui Castelvetro ricorda opportunamente quella iniziale dell'*Eneide*, «arma virumque cano» (e non per nulla dopo *vo cantando*, al v. 5). Ripresa mediante *arme* e *armato* nel sonetto che segue, CLXXVII 5-6. «C'era una guerricciuola tra il duca di Brabante e il conte di Fiandra» (Carducci), ma Petrarca nella lettera citata al cardinale Colonna dice solo *belli tempore*.

3. *vo securo io*: si contrappone a *vanno a gran rischio*, detto di quelli che sono armati, quindi *securo* e «senz'arme», con la contrapposizione esplicita solo in CLXXVII 5-6, «sol senz'arme ... | dove armato fier Marte». Situazione anche verbalmente affine nel sonetto a Sennuccio *Qui dove mezzo son*: «Qui son *securo*: et vo'vi dir perch'io | non come soglio il folgorar *pavento*...», per cui cfr. nota a CXIII 5; anche III 7-9 («secur, senza sospetto ... del tutto disarmato»), LXXXVIII 7. A questo *securo* corrisponde l'*incautus* della lettera al cardinale: «Sed incautos, ut aiunt, Deus adiuvat». *non pò spaventarme*: nella cupezza della selva (v. 1) e nel 'folgorare' della guerra (v. 2) l'unica cosa che può spaventare è di segno positivo e contrario (il sole-donna che illumina [CLXXV 9-14] e rasserena [CLXIX 9-11, ecc.], con opposizione implicita che si spiega solo nei due ultimi versi del sonetto); cfr. CCL 3, CLXXII 14.

4. *altri che 'l sol...*: la metafora ricorrente nel Libro per indicare la donna, *lei* del v. 6, con richiamo certo intenzionale a «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende, | coi vaghi raggi anchor indi mi scalda» del sonetto che immediatamente precede, per cui cfr. nota a CLXXV 9. Simile messaggio e movimento nel sonetto responsivo extravagante *Se Phebo al primo amor*, 5-9 (Vat. lat. 3196, c. 10*r*; Solerti, XXVI): «Questi [il bel lauro] solo il può far veloce et tardo, | et lieto et tristo, et timido et valente | ... | *Altri* per certo *no 'l turbava* allora...». *d'amor ... i raggi*: quegli occhi-*rai* (sapienziali) annunciati fin dalle soglie del Libro, III 1-2, IX 11; cfr. *Purg.* XXVIII 43-44, «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore | ti scaldi» (De Robertis); l'aggettivo *vivo* umanizza tutta la metafora del sole (nota a XC 12, CXXXV 58) e dei raggi (nota a CCXXVII 12).

5. *vo cantando*: canto, con la solita antica perifrasi gerundiale, come «vau cantan» di Arnaut personaggio della *Commedia* (*Purg.* XXVI 142); ma intanto *vo* echeggia *vanno* e *vo securo* della prima quartina. *non saggi*: cioè folli, come nel sonetto CCCXX 5: «O caduche speranze, o penser' folli!», e comunque 'incauti'. Discorso interiore ed *enjambement* che ricordano la situazione di CXXIX 40-43: «I' l'ò piú volte (or chi fia che mi 'l creda?) | ... | veduto viva...».

6. *lei*: complemento oggetto; è la Lalage della situazione, secondo il ricordo oraziano benissimo avvertito dal Daniello, e che dà il movimento a tutto il testo (selva orrida e inospitale della Sabina, sicurezza dell'amante concentrato): «Namque me silva lupus in Sabina, | *dum meam canto Lalagen* [«et vo cantando ... | lei»] et ultra | terminum curis vagor expeditis, | fugit *inermem*» (*Carm*. I XXII 9-12, da cui *Fam*. XXIV 10, 115-16). *'l ciel*: il destino (cfr. CXXVI 15) e anche termine di distanza incolmabile. *non poria*: *variatio* rispetto a *non pò* del v. 3, come figura *e contrario* della potenza di Amore. *lontana*: lemma anche questo implicato col sonetto che precede, *di lontan*, CLXXV 12. Qui l'aggettivo *lontana* introduce al tema petrarchesco della prossimità della distanza («ch'i' l'ò negli occhi») che trova somma applicazione nella canzone *Di pensier in pensier*: «alor ch'i' miro et penso | quanta aria dal bel viso mi diparte | che sempre m'è sí presso et sí lontano» (vv. 59-61, cfr. introduzione a CXXIX).

7. *ch'i' l'ò negli occhi*: stilema della presenza mentale, come nella sestina *Giovene donna*, nella posizione opposta dentro il verso: «mi piacquen sí *ch'i' l'ò dinanzi agli occhi*, | ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva» (XXX 5-6). Assonanza forse non casuale con *boschi* (v. 1), sempre alla scadenza del primo emistichio quinario. *veder seco parme*: mi sembra di vedere con lei. Altro *enjambement* del testo.

8. *donne et donzelle*: binomio arcaico, dal Notaio (*Dal core mi vene*, 45) a Dante stilnovista (*Donne ch'avete*, 13; *Li occhi dolenti*, 72) e a Cino da Pistoia, *incipit* del sonetto *Gentili donne e donzelle amorose*, ricordando le «donne e donzelle amorose» dantesche (*Vita Nuova* XIX); cfr. nota di Contini al sonetto di Cecco Angiolieri *Lassar vo' lo trovare*, 10 (PD II 383), e di Bettarini alla risposta di Guido Orlandi a Dante da Maiano *A motto diredàn*, 10 (*Rime*, p. 180). Come stilema d'una compagnia archetipica senza tempo, questo è un *unicum* del *Canzoniere* (altrove *donna né donzella*, CCVI 25, con le *altre donne* sono un termine di paragone piú che un corteggio poetico, cfr. XIII 1, CCXVIII 1, CCXXV 1). *abeti et faggi*: alberi d'una vegetazione tutta interiore, come nel sonetto *Non Tesin, Po*, «non edra, abete, pin, faggio o genebro» (cfr. introduzione a CXLVIII), che qui animano la subitanea allucinazione («*et* veder ... *parme* | ... *et sono*...»); cfr. X 6, e in particolare la canzone *Di pensier in pensier*, con simile scambio tra natura e persona (CXXIX 27-29, 40-42) e con emozione affine a quella descritta nella lettera poetica a Giacomo Colonna (*Epyst*. I 6, 144-51), per cui nota a CXXIX 28. Situazione uguale e contraria in CXVI 12-14: «Ivi non donne, ma fontane et sassi, | et l'imagine trovo di quel giorno | che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo».

9. *Parme*: a ripresa di *parme* del v. 7, con fusione tra quartine e terzine, funzionalmente tesa a identificare l'allucinazione visiva (*veder ... parme*) con quella acustica (*Parme d'udirla*) in sapientissimo gioco di ripercussione fonica, *udirla-udendo*, *Parme-rami*, *frondi-mormorando*, ecc. *udendo*: la stessa memoria sonora del sonetto che precede, «quei soavi spirti, i quai sempre odo» (CLXXV 6); cfr. in particolare la variazione di CCLXXIX 1-8, col ritorno di tutte le tessere: «Se *lamentar augelli*, o *verdi fronde* | mover soavemente a l'aura estiva, | o roco *mormorar* di lucide onde | *s'ode* ... | *lei che 'l ciel* [cfr. v. 6 con lo stesso attacco, *lei che 'l ciel non poria*] ne mostrò ... | *veggio, et odo*, et intendo ch'anchor viva | *di sí lontano* a' sospir' miei risponde». *l'òre*: soluzione monottongata di *aure*, qui per l'unica volta al plurale e in rima; la stessa forma singolare in «Ma pur che l'òra un poco...» (CXXVII 80), «et le rose vermiglie infra la neve | mover da l'òra» (nota a CXXXI 9-10), «L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami | et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba» (CCLXXX 9-10), con altra insigne variante

sul tema. Altro *enjambement*, che fonde la voce dei rami, dei venti e delle fronde in un'unica «armonia», come nelle terzine di CLVI.

10. *gli augei lagnarsi*: il triste canto degli uccelli, fissato in una modulazione eterna in tutto il *Canzoniere* mediante infinito sostantivato (non qui, dove *lagnarsi* è retto dal gerundio *udendo*, ma con lo stesso effetto di sospensione temporale, collocato com'è tra le fratture sintattiche della prima terzina), e il cui archetipo riposa nel virgiliano usignolo che piange sotto l'ombra d'un pioppo, «qualis populea maerens Philomela sub umbra | ... queritur», (*Georg.* IV 511-12), da cui «et garrir Progne et pianger Philomena | ... | et cantar augelletti, et fiorir piagge...» (CCCX 3 e 12), «Se lamentar augelli, o verdi fronde...» (CCLXXIX 1), «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli | ... | e 'l mormorar de' liquidi cristalli...» (CCXIX 1-3). Con ragione il Castelvetro annota che *lagnarsi* si riferisce solo agli uccelli, perché ogni elemento percepito ha una voce, quella dei rami, aure e frondi, quella degli uccelli e quella dell'acque, che però sono sentite, con superba asimmetria, non nel loro *mormorare* ma nel loro *fuggir* (v. 11), essendo il verbo reggente ancora *udendo*.

11. *mormorando*: il *murmur aquarum* della terza Ecloga (v. 89) e della lettera *Sen.* IV 5 (citata alla nota 1), il «roco mormorar di lucide onde» di CCLXXIX 3, dentro la medesima emozione. *fuggir*: ricordo di Virgilio, *Georg.* IV 19, «et tenuis fugiens per gramina rivus» (Daniello), dove anche *per gramina* è reso petrarchescamente con *per l'erba verde*, per cui nota a X 7, LIV 4, CXXIX 41, CXC 1-2, CXCII 9, CCVIII 8.

12. *Raro*: certamente avverbio (Gesualdo, Daniello) da collegare a *mai*, «rade volte oltre questa» (Leopardi), con nesso negativo equivalente a «non ... mai» (ancora il Daniello). *solitario horrore*: una solitudine che fa paura, con rovesciamento delle funzioni tra aggettivo e sostantivo; ma il pedale è sul silenzio e sulla solitudine, come nella canzone *Di pensier in pensier* CXXIX 4-6; cfr. CCLXXVI 3, CCCLX 7. Segue altro *enjambement*, «horrore | d'ombrosa selva».

13. *ombrosa selva*: altro stilema petrarchesco, per cui cfr. nota a CLXII 7. *tanto mi piacque*: probabile eco del virgiliano «nobis placeant ante omnia silvae» di *Ecl.* II 62. Lo stesso sintagma all'altro capo del verso nella sestina CXLII 31: «*Tanto mi piacque* prima il dolce lume | ch'i' passai con diletto assai gran poggi».

14. *mio sol*: variante affettiva rispetto al *sol* del v. 4 nell'opposizione tra solitudine che spaventa (vv. 1-2) e solitudine che piace (ultima terzina), tra *boschi inhospiti et selvaggi* e *ombrosa selva*, e anche tra la selva *atra* della prosa (*Fam.* I 5, 15) e quella *ombrosa* della poesia. Per il ricorrente *mio sol* del *Canzoniere* cfr. nota a CLIII 14 e a CCCLIX 58. *si perde*: probabilmente il soggetto logico di questo verbo molto discusso è asintatticamente la stessa *ombrosa selva*, col suo silenzio e la sua solitudine; e poiché i messaggi in circuito sono quelli di ombra e quello di sole, *ombrosa selva ... mio sol* (nel sonetto che segue *giornata oscura ... suo lume*, CLXXVII 9 e 14), la selva con la sua ombra ha il difetto di non ricevere il sole; si potrà proporre l'interpretazione (sulla linea Fausto, Vellutello, Gesualdo, Daniello, Chiòrboli, Ponte, De Robertis): una selva silenziosa e cosí solitaria da far spavento non mi piacque mai tanto, sennonché troppo s'inoltra nell'ombra, allontanandomi dal sole, dal *mio sole* (con soluzione molto ellittica, stando cosí le cose, ma ben petrarchesca).

Mille piagge in un giorno et mille rivi
mostrato m'à per la famosa Ardenna
Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna
per fargli al terzo ciel volando ir vivi.

Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi,
dove armato fier Marte, et non acenna,
quasi senza governo et senza antenna
legno in mar, pien di penser' gravi et schivi.

Pur giunto al fin de la giornata oscura,
rimembrando ond'io vegno, et con quai piume,
sento di troppo ardir nascer paura.

Ma 'l bel paese e 'l dilectoso fiume
con serena accoglienza rassecura
il cor già vòlto ov'abita il suo lume.

Secondo elemento del dittico dedicato alla traversata delle Ardenne; in questo secondo foglio d'un ideale quaderno di viaggio è tratteggiato il ritorno con la visione retrospettiva del cammino, una «giornata oscura» (v. 9) rasserenata in chiusura da quel *lume* che è la stessa donna-sole del sonetto precedente e del Libro (cfr. introduzione a CLXXVI).

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Mille piagge* ... *mille rivi*: mille paesi e mille fiumi come soluzione iperbolica della visione retrospettiva della traversata delle Ardenne rappresentata col suo fascino e col suo orrore nel sonetto CLXXVI. Si veda la lettera *Fam.* I 5, 15-16 a Giovanni Colonna (cfr. nota a CLXXVI 1): «Inde Arduennam silvam ... transivi solus et, quod magis admireris, belli tempore ... At ne longum iter vix equo peractum calamo remetiar, multis ego regionibus ambitis, hodierno die Lugdunum [Lione] perveni». *in un giorno*: in un sol giorno.

2. *mostrato m'à*: soggetto è Amore (v. 3), in un suo atteggiamento peculiare «Indi mi mostra quel ch'a molti cela...» (CLI 12), «Tranquillo porto avea mostrato Amore...» (CCCXVII 1). Questo attacco di concentrazione amorosa rimanda anche per l'andamento binario all'*incipit* della canzone «Di pensier in pensier, di monte in monte | mi guida Amor...» (CXXIX). Il segmento, che isola il quinario del primo emistichio dell'endecasillabo *a minore*, è il centro del ricco tessuto fonico allitterante delle quartine, *mille* ... *mille* ... *mostrato m'à* ... *famosa* ... *Amor* ... *m'è sol senz'arme* ... *armato* ... *Marte* ... *mar*. *famosa*: attra-

verso le parole dei libri e degli *auctores*, come è dichiarato nella lettera al cardinale: «Arduennam silvam, scriptorum testimonio pridem michi cognitam» (*Fam.* I 5, 15); per Billanovich la 'fonte' è il *De bello Gallico* di Giulio Cesare, V III 4, VI XXIX, posseduto «almeno dal 1343» (*I Commentari di Cesare*, pp. 288-89).

3. *a' suoi*: ai suoi seguaci; cfr. LVIII 4, XCIII 3. *le piante ... impenna*: mette le ali ai piedi e ai cuori dei *suoi*. Il verbo dantesco *impenna* (*Par.* X 74) è coniato sulle metonimiche *penne* (LXXXI 13) o *piume* (v. 10, CLXXX 13) per le ali del desiderio; cfr. nota a CXXXIX 1.

4. *per fargli al terzo ciel ... ir vivi*: per farli andare in paradiso a volo. Certo ricordo di Paolo, *2 Cor.* XII 2-3: «raptum huiusmodi usque ad tertium caelum ... quoniam raptus est in paradisum»; cfr. «Volo con l'ali de' pensieri al cielo» (CCCLXII 1); rapimento estatico e visionario che distingue questo luogo dal «terzo cielo» venereo della sestina CXLII 3. *volando*: lo stesso volare mentale del vicino sonetto del Po, «l'altro coverto d'amorose *piume* [v. 10] | torna volando al suo dolce soggiorno» (CLXXX 13-14).

5. *m'è*: presente che si oppone all'*esser stato* dell'esperienza retrospettiva. *sol*: corrisponde a *transivi solus* della lettera al cardinale Colonna (*Fam.* I 5, 15). *senz'arme*: *inermis* di Orazio nell'ode che sta a fondamento di questo dittico delle Ardenne (*Carm.* I XXII 12), per cui nota a CLXXVI 6.

6. *armato*: in opposizione a *senz'arme* (v. 5) e in ripresa del tema del sonetto che precede, «onde vanno a gran rischio uomini et *arme*», CLXXVI 2. *fier*: ferisce, colpisce; cfr. Guinizzelli, *Al cor gentil*, 31; Cino da Pistoia, *Disio pur di vederla*, 3, ecc.; CXCVI 2. *non acenna*: «e non fa cenno, né mostra di voler ferire infingendo, ma da vero ferisce, per farsi a quel tempo guerra in quel paese [*belli tempore* della lettera]» (Gesualdo); cfr. nota a CCXCVII 11; frottola dispersa *Di ridere ho gran voglia*, 80: «Vedi com'io acenno - e non balestro».

7. *quasi*: è indicato il modo come poeta è stato *ivi*, nei boschi inospitali dell'Ardenna, in balia degli avvenimenti come una barca (*legno*) non attrezzata alla navigazione, tutto chiuso in se stesso senza contatto con l'esterno, «pien di penser' gravi et schivi» (v. 8). *senza governo et senza antenna*: senza timone e senza albero, senza la capacità di decidere una direzione e senza forza di progredire, come quando una barca è 'disarmata', cosí come il poeta è *senz'arme*. In parallelo: «Fra sí contrari vènti in frale barca | mi trovo in alto mar senza governo» (nota a CXXXII 11), «nave ... | disarmata di vele et di governo» (CCXXXV 14), «stanca senza governo in mar che frange» (CCLXXVII 7); Dante, *Conv.* I III 5: «Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo»; anche tutta l'immaginazione del sonetto *Passa la nave mia*, in particolare CLXXXIX 3. Paronomasia di *antenna* con *Ardenna* e *acenna*.

8. *legno in mar*: la *navicula* dell'Io sbattuta tra i flutti; il legame fonico di *mar* con *MARte* (alla scadenza del primo emistichio settenario del v. 6) lega i due elementi nel pericolo. *penser' gravi*: pesanti, come nella sestina LXVI 8, «ò di gravi pensier' tal una nebbia...». *schivi*: isolati da tutto; simili i «penseri schivi» di madonna in *Tr. Mor.* I 8. Per la dittologia verbale in rima si noti l'affinità con i «sospir' lunghi et gravi» di CLV 14, qui con incremento fonico, *-avi*, *-ivi*.

9. *Pur*: soltanto quando è giunto al termine della «giornata oscura» il viaggiatore sente paura, retrospettivamente. *giornata*: è il cammino che si fa «in un giorno» (v. 1), come nella canzone *Ne la stagion*, quando la stanca vecchiarella pellegrina «cosí soletta | *al fin di sua giornata* | talora è consolata | d'alcun breve riposo», per cui cfr. note a L 8 e a XVI 6. *oscura*: aggettivo che evoca ancora la qualità della selva delle Ardenne, *ombrosa* nel finale del sonetto che precede (CLXXVI 13) e *atra* nella lettera a Giovanni Colonna (*Fam.* I 5, 15).

10. *ond(e) ... et con quai*: da dove e con quali (in forma ridotta); movimento binario che rinvia a CLXXII 3-4 «Per qual sentier ... et con qual' arti». *piume*: le fragili ali dell'amore disarmate ai pericoli della realtà (altro modo di essere «senz'arme»), le «amorose piume» della non-fisicità ribadite nel sonetto del Po, per cui nota a CLXXX 13 e a CLXIII 11. Il lemma *piume* rimanda alle metonimiche *penne* sulle quali si fonda il verbo *impenna* del v. 3 e al conseguente *volare* di rapimento (v. 4).

11. *troppo ardir*: è un giudizio sulla 'sicurezza' e sulla non-paura dell'esperienza onirica nel primo elemento del dittico (CLXXVI 3), come suggerisce anche la ripresa di *spaventarme* mediante *paura*.

12. *'l bel paese*: la vallata del Rodano; cfr. LXI 3. La lettera *Fam*. I 5 è scritta al cardinale Giovanni da Lione, alla confluenza di Rodano e Saône, «noti amnes in mare nostrum currentes» e che «iuncti enim ad te [all'amico destinatario in Avignone] properant, alter cogenti alter coacto similis, et Avinionem ... permixtis vadibus abluunt» (*Fam*. I 5, 16). La discesa del «dilectoso fiume» verso il paese dell'amata, in sintonia con le pulsioni dell'amante, dà materia al sonetto del Rodano, *Rapido fiume che d'alpestra vena*, CCVIII.

13. *serena*: aggettivo che si oppone a *oscura* (v. 9), nonché sintomo della presenza della donna con i suoi segni caratteristici, come nel vicino sonetto «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno», cfr. nota a CLXXIII 1. *rassecura*: verbo al singolare con doppio soggetto, come spesso nel Libro, cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, CXLV 2, CXLVI 14. Gioco etimologico a distanza con *securo* di CLXXVI 3, con un verbo che ridimensiona e corregge il messaggio «vo securo io» del testo. All'interno del verso il bilanciamento mentale è sottolineato dalla corrispondenza fonica di *serena* con *-secura*. Rima ricca con *oscura*.

14. *il suo lume*: il lume del cuore, la luce dello spirito, è lo stesso *sol(e)* del sonetto che precede (CLXXVI 4 e 14), che ora splende in fondo al cammino e nel porto dell'oscura navigazione.

Amor mi sprona in un tempo et affrena,
assecura et spaventa, arde et agghiaccia,
gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia,
or mi tene in speranza et or in pena,

or alto or basso il meo cor lasso mena:
onde 'l vago desir perde la traccia
e 'l suo sommo piacer par che li spiaccia,
d'error sí novo la mia mente è piena.

Un amico penser le mostra il vado,
non d'acqua che per gli occhi si resolva,
da gir tosto ove spera esser contenta;

poi, quasi maggior forza indi la svolva,
conven ch'altra via segua, et mal suo grado
a la sua lunga, et mia, morte consenta.

I contrari estremi e misti del Libro dei frammenti si sommano anche in questo testo con la fitta tessitura che caratterizza sonetti come *Pace non trovo* (CXXXIV), *Questa humil fera* (CLII), *Voglia mi sprona* (CCXI). Qui le opposizioni e le dicotomie delle quartine, a cominciare dal primo verso contenente la coppia dei verbi tematici contrapposti *sprona* e *affrena*, preparano il terreno all'apparente liquidità delle terzine, che si oppongono tra loro, con spaccatura anche verticale del dissidio linguistico. La prima terzina incarna infatti il volto benigno di Amore, «Un amico penser le mostra il vado...», assecondando le sostanze coordinabili in positivo nelle quartine, indistintamente verbi, sostantivi o aggettivi: *sprona*, *assecura*, *arde*, *gradisce*, *mi chiama*, *speranza*, *alto*. La seconda terzina, con un intervallo monosillabico di puro avvicendamento (*poi*), registra l'altro volto (il testo dice *altra via*, v. 13) di Amore, e segue l'asse negativo delle sostanze opposte: *affrena*, *spaventa*, *agghiaccia*, *sdegna*, *scaccia*, *pena*, *basso*. Il primo piede della sirma dunque, col suo *amico penser*, simile al *dolce pensero* messaggero di lacerazioni in CLXVIII, mette in azione il verbo *mi sprona* iniziale, indica quel *vado* o via d'acqua che invita a un possibile viaggio di ritorno sotto il segno di SPES (*speranza*, *spera*, vv. 4 e 11); il secondo piede risponde al verbo (*mi*) *affrena* ugualmente incipitario, fornisce il movimento opposto, ed è infatti quel *freno* (introduzione a CXLVII), arresto o paralisi che sta sotto l'insegna negativa di TIMOR: *spaventa*, *morte* (vv. 2 e 14; cfr. introduzione a CLXXII). Se questi sono i segnali pertinenti del testo, pur evidenti, non risulta piú apprezzabile l'ipotesi di Carducci (ripresa da Santagata), che «sbroglia» la prima terzina

proponendo un *penser* del poeta a Lione rivolto a Giacomo Colonna in Roma sulla base di *Fam.* I 6 (e quindi il metaforico *vado* sarebbe il Mediterraneo), laddove tutto il sonetto registra con incomparabili varianti di struttura un duplice sdoppiamento all'interno dello stato amoroso: quello stesso di Amore, sempre cieco e «disleale» (CCXI 6), che mostra due strade divergenti (la tensione implicita tra *vado* e *via*, vv. 9 e 13, è forse palpabile nella scelta del latinismo *vado* allitterante contro il consueto *guado* del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, sempre in rima con *grado*), nonché quello parallelo dell'amante, che si scinde in *cor* e *mente* come altri da sé (vv. 5 e 8), deputati a nascondere l'Io in una trama anch'essa depistante di pronomi 'altri' (*li*, *le*, vv. 7 e 9) e di aggettivi possessivi estraniati, particolarmente intensi in chiusura: «et mal suo grado | a la sua lunga, et mia, morte consenta», con forte segmentazione anche sintattica, appena attenuata dall'allitterazione centrale (*mia morte*).

Nella 'forma' Chigi, dove appare per la prima volta, questo sonetto *Amor mi sprona* precedeva il dittico delle Ardenne (nell'ordine CLXXVIII, CLXXVI, CXXVII), forse con piú evidente intenzione di riassumere i contrasti del gruppo che precede nel Libro (cfr. introduzione a CLXXIII).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *Amor mi sprona*: movenza tipica di altri luoghi del *Canzoniere*, ad attacco assoluto, «In quella parte dove Amor mi sprona» (CXXVII), o di terzina, «Amor in altra parte non mi sprona» (XCVII 12), «Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge» (nota a CCXI 1); CCLXIV 18. L'antitesi di *mi sprona*, con (*mi*) *affrena* ha riscontro nella tensione tra (*caldi*) *spron'* e (*duro*) *freno* del sonetto *Mirando 'l sol*, per cui nota a CLXXIII 8. *in un tempo*: nello stesso tempo, contemporaneamente. *affrena*: richiamo interno al *freno* tematico di CLXXIII 8; cfr. CXL 7, CXLVII 11. Tutto il verso ricorda il sonetto di Dante responsivo a Cino da Pistoia *Io sono stato con Amore insieme*, 3-4: «e so com'egli affrena e come sprona, | e come sotto lui si ride e geme», dal quale infatti deriva per gemmazione tutta la lista anaforica su *so* di *Tr. Cup.* III 151-87, che squaderna la scienza del contraddittorio «chiostro | d'Amore» (III 118-19); già Contini annotava che in questi versi danteschi «Anche grammaticalmente, si prepara il tono di Petrarca» (*Rime*, p. 473).

2. *assecura et spaventa*: coppia antitetica verbale che rispecchia l'opposizione tra *Spes* e *Timor* di tutto il *Canzoniere*; cosí «or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (nota a CXXIX 8, introduzione a CLXXII), secondo la contraddittoria e inesplicabile natura di Amore, che è «spes iuncta timori» per Alano nel *De planctu Naturae* (metr. IX 1). Indubbio richiamo di *assecura* a *rassecura* in chiusura del sonetto che precede, CLXXVII 13. *arde et agghiaccia*: lo stesso scontro verbale del sonetto *Pace non trovo*, dove il messaggio del secondo verso combacia per intero nelle due opposizioni binarie, «et temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio», per cui note a CXXXIV 2, CV 90, CLXXIII 10.

3. *gradisce et sdegna*: mi ha a grado e (simultaneamente) a sdegno, mi tiene caro e mi respinge; analoga opposizione in CLXXII 8: «gradí ... or par ch'odi et refute». Anche tutti i verbi che precedono presuppongono il pronome *mi*, presente solo in *mi sprona*, *mi chiama*, *mi tene*.

4. *speranza ... pena*: i due lemmi che al positivo e al negativo riassumono le precedenti opposizioni metaforiche, doppiamente binarie nei due versi centrali della prima quartina; il primo verso della seconda dà una variazione spaziale (*alto ... basso*) dello stesso messaggio, collegato mediante la ripresa di *or ... or*.

5. *or alto or basso ... mena*: affine cambiamento di pressione è in *Pace non*

trovo, 3: «et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra»; come lí la tensione di contrari è registrata da un gioco paronomastico, *giaccio/ghiaccio* (cfr. introduzione a CXXXIV), cosí qui lo sbalzo psicologico è bloccato dalla rima interna di *basso* con *lasso*. *lasso*: stanco per «tante varïetati» (CLII 9-10); lo stesso *cor lasso* di CXXV 5, CXCIV 5, CXCVIII 4, CCXLV 13, CCLX 4, posto in chiusura del Libro, CCCLXVI 114. *mena*: soggetto è sempre il lontano Amore incipitario.

6. *onde*: per queste contraddizioni e lacerazioni dello stato amoroso. *vago*: errante tra tante varietà, tra tante piste; cfr. «Pien d'un *vago penser* che me desvia...» (nota a CLXIX 1). *la traccia*: quella segnata da Amore, che porta all'oggetto cercato. «Traslazione de' cani, che perdono la traccia delle fiere» (cosí Castelvetro, come già Gesualdo).

7. *suo*: del *desir*. *sommo piacer*: che è quello di seguire e raggiungere il suo oggetto; *sommo piacer* come suprema beatitudine in *Par*. XXXIII 33 (Scherillo); ma piú efficace il parallelo con *Conv*. IV XII 16, quando Dante con altre metafore parla delle vie che portano all'*ultimo desiderabile* («che è Dio, quasi base di tutti» i desiderabili) e di come «questo cammino si *perde per errore* come le strade della terra»; CCLXVII 13. *piacer*... *spiaccia*: gioco etimologico, che risponde internamente a «che di piacer altrui par che le spiaccia» di CLXXI 8.

8. *error*: l'errore di andare errando avendo perduto la traccia del bene desiderabile, del cammino «dirittissimo» che «vae a la cittade, e compie lo desiderio e dà posa dopo la fatica», come direbbe Dante (*Conv*. IV XII 19); cfr. nota a CXXVIII 23. *novo*: mai conosciuto prima, strano. *piena*: in gioco paronomastico con *pena*, v. 4. La clausola in fin di verso «la mia mente è piena» richiama internamente «la memoria e 'l cor sí pieno» di CVIII 8, sempre a conclusione delle quartine; CCCLX 131-32.

9. *amico*: amichevole, soccorrevole, amoroso. *penser*: notabile la rima interna desultoria con *piacer* del v. 7, entrambi in clausola alla scadenza del primo emistichio settenario dei due endecasillabi *a maiore*. *le*: alla «mia mente», v. 8. *mostra*: lo stesso verbo del sonetto che precede, «Mille piagge ... | mostrato m'à per la famosa Ardenna | Amor...», cfr. nota a CLXXVII 2. *vado*: guado (in soluzione dotta latineggiante), la via d'acqua che porta alla possibile beatitudine («da gir tosto ove spera esser contenta», v. 11). Non sembra che questo *vado* sia l'«ultimo varco» della morte (Castelvetro e Chiòrboli) semplicemente perché alla morte conduce la seconda *via* della seconda terzina; né il *vado*, sia pure acqua vera, sarà «il mare insomma, il golfo di Lione» (Carducci), in base a *Fam*. I 6 indirizzata a Giacomo Colonna (e quindi il buon consiglio sarebbe quello di raggiungere l'amico a Roma via mare), troppo labile oltretutto è l'ipotesi che il trittico epistolare *Fam*. I 4 e 5 (a Giovanni Colonna, cfr. introduzione a CLXXVI) piú I 6 abbia corrispondenza in un trittico poetico (CLXXVI-CLXXVIII, per cui De Robertis, *Memoriale*, p. 211). Questo guado, che non è un fiume di lacrime (v. 10), potrebbe essere lo stesso «dilectoso fiume» (Sicardi, Zingarelli), che porterebbe súbito (*tosto*, v. 11) *pro vehiculo* (*Fam*. I 5, 18) ad Avignone «ov'abita il suo lume» (CLXXVII 14). Questo è il primo *penser* del discordante Amore, contraddetto dal pensiero opposto della seconda terzina. Importante il rapporto stretto tra le immagini del *vado* e delle lacrime («acqua che per gli occhi si resolva», v. 10) nel sonetto CCXXX 5-8: «onde e' [il sole-donna di sempre] suol trar di lagrime tal fiume | ... | che non pur ponte o guado o remi o vela, | ma scampar non potienmi ale né piume», nonché nella canzone alla Vergine: «purgo | al tuo nome et penseri e 'ngegno et stile, | la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri. | Scorgimi al miglior guado...» (CCCLXVI 126-29); cfr. *Tr. Et*. 46-48; *Purg*. VIII 69, *Par*. II 126.

10. *non d'acqua ... resolva*: non un torrente di lacrime che sgorghino attraverso gli occhi (secondo la tipica soluzione dell'amante) ma un fiume, una via d'acqua da arrivare súbito (*da gir tosto*) dove la mente si appaga e rasserena.

11. *da gir*: da collegare a *vado* (v. 9), restando implicita l'opposizione tra la via delle lacrime e la via d'acqua vera che porta a destinazione.

12. *poi*: un avverbio di tempo che non indica tanto la successione dei pensieri ma il loro alternarsi «in un tempo» (v. 1). *maggior forza*: di quella che ha l'*amico penser* (v. 9). Probabile implicazione con la *forza* del vicino sonetto del Po (CLXXX, rima A). *indi la svolva*: strappi la mia mente di lí, da quel *vado* o cammino della speranza (prima terzina). Per la clausola a fin di verso sarà da richiamare l'egualmente energico verso finale del sonetto XVII: «et con molto pensiero *indi si svelle*»; cfr. XL 3.

13. *conven*: con lo stesso valore di necessità che è sempre in antico, per cui nota a LXVI 3, ecc. *altra via*: opposta a quella del *vado*. *segua*: soggetto sempre la *mente* (v. 8), alla quale vanno riferiti anche i pronomi *suo* e *sua* del v. 14, nel gioco di sdoppiamento dell'Io che si somma allo sdoppiamento dei consigli di Amore. *mal suo grado*: di malgrado; cfr. nota a VI 11, CXXXII 6, CXXXIX 5, CCLXIV 13. Il contatto di *grado* con *gradisce* (v. 3) immette nel testo ancora un polo di opposizioni.

14. *sua ... et mia*: della mente e dell'Io, come due sostanze separate e distinte. Per la segmentazione sintattica con pronomi possessivi cfr. in parallelo: «questa bella d'Amor nemica, et mia» (CLXIX 8), di modo che la lacerazione invade anche il puro livello grammaticale. *lunga ... morte*: è l'eterno tormento delle contraddizioni alle quali l'amante non può sottrarsi, secondo la logica sentimentale di tutto il *Canzoniere*. Forse in questa via che conduce alla morte un ricordo scritturale del *Liber Proverbiorum* XVI 25: «Est via quae videtur homini recta, et novissima eius ducunt ad mortem». *consenta*: altra paronomasia con *contenta*; cfr. CXLI 14.

Geri, quando talor meco s'adira
la mia dolce nemica, ch'è sí altera,
un conforto m'è dato ch'i' non pèra,
solo per cui vertú l'alma respira.

Ovunque ella sdegnando li occhi gira
(che di luce privar mia vita spera?)
le mostro i miei pien' d'umiltà sí vera,
ch'a forza ogni suo sdegno indietro tira.

Et ciò non fusse, andrei non altramente
a veder lei, che 'l volto di Medusa,
che facea marmo diventar la gente.

Cosí dunque fa' tu: ch'i' veggio exclusa
ogni altra aita, e 'l fuggir val nïente
dinanzi a l'ali che 'l signor nostro usa.

Risposta per le rime all'amico fiorentino Geri Gianfigliazzi, che col sonetto *Messer Francesco, chi d'amor sospira* propone il tema d'una donna perennemente *guerrera* e *fèra* che tortura l'amante, domandando «che deggia far colui che 'n tal maniera | trattar si vede». Messer Francesco, evidentemente *auctoritas* soverchiante in versi d'amore («Voi ragionate con Amor sovente...»), correndo tra le modeste maglie del proponente, addolcisce il quesito, capovolge la *guerrera* di Geri in una *dolce nemica* e consiglia un atteggiamento di vera umiltà e sottomissione: si vince col non difendersi (tema dell'amore doloroso, stilnovistico, retto dalla speranza). Il testo trae dall'antiquata proposta le suggestioni cavalcantiane implicite (i lemmi in rima *sospira* e *ira* sono gli stessi nel sonetto di Cavalcanti *Chi è questa che vèn* ai due estremi della rima A nella griglia consonante *-ira*, *-are*, come qui *-ira*, *-era*) ed evoca direttamente Cavalcanti mediante preziosa variazione del verso «O Deo, che sembra quando li occhi gira!» (*Chi è questa che vèn*, 5), posata ugualmente ad attacco della seconda quartina: «Ovunque ella sdegnando li occhi gira», ripresa dallo stesso Geri in altro suo sonetto di proposta: «che quando questi [*occhi*] nei suoi occhi giri | si sdegna...», nell'intrico d'una doppia tenzone tra intenditori cavalcantiani (cfr. introduzione a CXXXI). Il sonetto, dove anche il nome di *(G)eri* gioca con la rima *-era*, cosí come il nome di Orso intride amichevolmente di sé la prima quartina di XCVIII, veicola alcune parcelle di quella sapienza amorosa della quale Petrarca è prodigo con Geri anche nell'altro sonetto di corrispondenza che comincia *ex abrupto* con *Io canterei d'amor sí novamente* (il tema di Medusa che attraverso gli occhi gorgonizza l'amante,

quello della costanza della parola poetica attraverso il tempo, per cui cfr. introduzione a CXXXI), e che probabilmente è il secondo della segmentata tenzone.

Di sua mano Petrarca giovane copia botta e risposta nel fedele incartamento degli scartafacci (Vaticano lat. 3196, c. 8*v*, dove è trascritto il primo sonetto degli specchi, cfr. introduzione a XLV) tra quei testi *antiquiores* anteriori al 4 novembre 1336 (Rafti, *Alle origini*, p. 208). Tuttavia il sonetto responsivo rimase a lungo nel cassetto, perché appare trascritto *in ordine* soltanto in anni tardi, copiato dal poeta nel 1368 in uno spazio lasciato bianco dallo scriba Giovanni Malpaghini (Wilkins, *The Making*, p. 172), scelto forse con quello stesso gusto antiquario di riflessione su i propri contenuti poetici che caratterizza il sonetto *S'i' fussi stato fermo a la spelunca*, ammesso nel Libro alla stessa epoca (cfr. introduzione a CLXVI).

Il testo del sonetto di «Geri Gianfigliaççi» copiato da Petrarca nelle minute (c. 8*v*) è il seguente:

Messer Francesco, chi d'amor sospira
per donna ch'esser pur vuolgli guerrera,
et con' piú merçè grida, et piú gli è fèra
celandogli i duo sol' che piú desira,

quel che natura o scïenza vi spira,
che deggia far colui che 'n tal maniera
trattar si vede dite, et se da schiera
partir si dee, benché non sia sença ira.

Voi ragionate con Amor sovente,
et nulla sua condition so v'è chiusa
per l'alto ingegno de la vostra mente;

la mia, che sempre mai co·llui è usa,
et men ch'al primo il conosce al presente,
consigliate, et ciò fia sua vera scusa.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD come CLXXX. Petrarca riprende soltanto le parole in rima *usa* e *(ad)ira* del proponente.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 140-44.

1. *quando talor*: sintagma temporale che riflette la tipica oscillazione petrarchesca, contro il *pur* ('sempre') dell'amore negato di Geri; ad attacco assoluto nel sonetto extravagante «*Quando talor* da giusta ira commosso» (Vat. lat. 3196, c. 10*v*; Solerti, VIII), che una postilla dell'apografo Casanatense 924 fa risalire a una ripresa del 4 novembre 1336, e dove, come qui, compare il tema di Medusa che impietrisce l'amante; cfr. nota al v. 11. *meco s'adira*: si cruccia con me; verbo che sta nel campo semantico di *sdegnando* e *sdegno* (vv. 5 e 8), come nella coppia omogenea *disdegno et ira*, cfr. nota a XLIV 14, CCCLVI 13.

2. *la mia dolce nemica*: *oxymoron* tutto petrarchesco che mitiga la «guerrera ... fèra» di Geri, come *talor* addolcisce *pur* sul piano temporale delle interdizioni amorose. Nelle minute la lezione rifiutata è *La dolce mia*, con la collocazione prescelta nella canzone CXXV 45; cosí «quella dolce mia nemica et donna» (CCII 13), «de la dolce et amata mia nemica» (CCLIV 2), «la mia cara nemica» (CCCXV 6), cfr. nota a LXXXV 11. *altera*: alta, distante; cfr. CV 9, CXII 5, CXV 1, CXIX 8, nota a CLXXXV 14 con la stessa clausola in fin di verso.

3. *un conforto ... pèra*: un incoraggiamento m'è concesso per non morire; cfr. CLXVIII 3, e CCXC 14 con la stessa clausola in fin di verso.

4. *solo per cui*: in virtú, per forza del quale soltanto. *l'alma respira*: altra clausola tipicamente petrarchesca, su immagine agostiniana: «sí che 'l cor lasso altrove non respira» (nota a CIX 14), «Et in questo penser *l'alma respira*» (CXXIX 65), «sotto 'l cui giogo già mai non respiro» (LXXIX 6); ballata incompiuta *Felice stato*, 3-4: «ove sopra dever mai non s'aspira, | ove l'alma respira...», poi nelle minute «ove in pace respira | il cor...» (Vat. lat. 3196, c. 13*r*; Solerti, IV; cfr. Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 45-49).

5. *Ovunque*: avverbio probabilmente rispondente a *talor* (Zingarelli) con il senso di «ove mai, quando avviene che» (Leopardi); la conferma viene dal verso di Cavalcanti qui memorizzato: «O Deo, che sembra *quando li occhi gira*!» (*Chi è questa che vèn*, 5). *sdegnando*: verbo neutro per medio, a ripresa del messaggio di *s'adira*, v. 1. *li occhi gira*: la medesima soluzione cavalcantiana nel sonetto *In qual parte del ciel*, «gli occhi de costei ... | come soavemente ella gli gira», per cui cfr. nota a CLIX 11.

6. *che*: introduce l'interrogativa. *di luce privar*: probabile variazione molto sottile sul tema di Geri, che dice che la sua donna «gli è fèra | celandogli i duo sol' [= occhi] che piú desira» (vv. 3-4). *spera*: rima ricca con *pèra*.

7. *i miei pien'*: i miei occhi pieni; con richiamo interno a «la mia mente è piena» del sonetto che precede, CLXXVIII 8. *umiltà ... vera*: autentica sottomissione, unica arma difensiva dell'amante, come nel sonetto CXCVII 11: «d'umiltate e non d'altr'armo», dove ancora è presente il tema di Medusa; «piena sí d'umiltà», CCCXLI 6. È la stessa *umiltà verace* dantesca nella canzone *Donna pietosa*, 69 (*Vita Nuova* XXIII).

8. *a forza*: corrisponde diametralmente alla *vertú* dell'amante nella resistenza al non morire (v. 4). *sdegno*: la lezione messa a testo negli scartafacci è *orgoglio*, piú direttamente contrapposto a *umiltà*: lemmi comunque interferenti nel sonetto *Giunto m'à Amor*, vv. 7 e 12, cfr. introduzione a CLXXI. Intenzionale l'*adnominatio* con *sdegnando*, v. 5. *indietro tira*: è l'*umiltà* che fa indietreggiare lo *sdegno*. Per la memoria del sonetto *Chi è questa che vèn*, si noterà ulteriormente che anche Cavalcanti chiude le quartine con una frase consecutiva: «cotanto d'*umiltà* donna mi pare, | *ch*'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' *ira*».

9-10. *Et ciò non fusse*: e se non fosse cosí (frase ipotetica implicita), cioè se l'umiltà non vincesse lo sdegno, e se la donna fosse sempre *guerrera* come la donna di Geri e non *dolce nemica*... Altra è la soluzione degli scartafacci: *Se ciò non fessi*, dove *fessi* (facessi) vicarieggia *le mostro* del v. 7, con notabile acquisto nel passaggio circa gli effetti della sottomissione. Il testo Contini dà *E·cciò non fusse*, su Modigliani, ma cfr. Petrucci, *Lettera dell'originale*, pp. 89-91 e qui l'Introduzione. *andrei non altramente ... Medusa*: andrei a vedere lei allo stesso modo come se andassi a vedere il volto di Medusa (forte scorcio sintattico, del resto anticipato dalla soluzione ellittica «Et ciò non fusse»). Per il tema del volto (*viso* negli scartafacci, con maggior accento sugli occhi) di Medusa che pietrifica chi la guarda, tema che caratterizza come in un 'lessico familiare' la corrispondenza con Geri, si veda l'introduzione a LI, nonché le note a CXXXI 11 (sonetto anch'esso all'origine responsivo a Geri, come indicato) e a CXCVII 6 e 14; motivo presente anche nel sonetto rifiutato *Quando talor* (Solerti, VIII; cfr. nota al v. 1). Movenza *enjambante* all'inizio della prima terzina (*andrei ... | a veder lei*, con rima interna), che si ripete all'inizio della seconda, *veggio exclusa | ogni altra aita*.

11. *che facea marmo ... gente*: segmento che corrisponde, con forte memoria ritmico-sintattica interna, al v. 11 della risposta a Geri nel sonetto *Io canterei*, sempre detto di Medusa, «*che fa di marmo* chi da presso 'l guarda», nella stessa

posizione dentro il testo (CXXXI), con marcata affinità anche nel sonetto rifiutato *Quando talor*, 6: «per far di me, volgendo gli occhi, un marmo», e nel terzo sonetto dell'Aura: «ma li occhi ànno vertú di farne un marmo» (CXCVII 14); si veda l'insigne variante finale del *Canzoniere*, allusiva a tutta la situazione passata: «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso» (CCCLXVI 111).

12. *Cosí dunque fa' tu*: cioè sopporta, mostra come me gli occhi pieni «d'umiltà sí vera» che la donna si raddolcisca. Castelvetro ricorda qui un consiglio di Properzio a Gallo (*El.* I x 21-24): «Tu cave ne tristi cupias pugnare puellae, | neve superba loqui neve, tacere diu; | neu, si quid petiit, ingrata fronte negaris, | neu tibi pro vano verba benigna cadant»; ma la ricetta sembra piuttosto ovidiana: «Si nec blanda satis nec erit tibi comis amanti, | perfer et obdura: postmodo mitis erit» (*Ars am.* II 177-78). *exclusa*: esclusa, preclusa.

13. *aita*: variante del soprastante *conforto* (v. 3), o soccorso. *e 'l fuggir ... niente*: altro tema interno al *Canzoniere*, come nei *loci paralleli* «L'alto signor dinanzi a cui non vale | nasconder né fuggir, né far difesa...» (nota a CCXLI 2), «poi sí m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo. | I' chiedrei a scampar, non arme, anzi *ali*» (CXCIV 11-12), su motivo di Dante 'petroso' («per vendicar lo fuggir che mi face», *Cosí nel mio parlar*, 77) e del Cavalcanti doloroso.

14. *dinanzi a l'ali*: cioè di fronte alla potenza di Amore, che essendo alato raggiunge sempre il fuggitivo; cfr. nota a CLXIII 11 e a CLXXVII 10. Anche qui Petrarca innova rispetto alla domanda di Geri, che chiede «se da schiera | partir si dee», intendendo la schiera degli amanti o dei poeti-amanti. *'l signor nostro usa*: Amore, come nell'*explicit* di CXII; similmente Cino a livello verbale, *Lo gran disio*, 59-60: «e giungi da quell'ala, | da la qual sai che 'l nostro segnor usa» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 137).

Po, ben puo' tu portartene la scorza
di me con tue possenti et rapide onde,
ma lo spirto ch'iv'entro si nasconde
non cura né di tua né d'altrui forza;

lo qual senz'alternar poggia con orza
dritto per l'aure al suo desir seconde,
battendo l'ali verso l'aurea fronde,
l'acqua e 'l vento e la vela e i remi sforza.

Re degli altri, superbo altero fiume,
che 'ncontri 'l sol quando e' ne mena 'l giorno,
e 'n ponente abandoni un piú bel lume,

tu te ne vai col mio mortal sul corno;
l'altro coverto d'amorose piume
torna volando al suo dolce soggiorno.

Sonetto che è un'allocuzione al fiume Po, come quella al Rodano di CCVIII, similmente formulata da un autore che ha acuta coscienza del fenomeno generale, e per quest'epoca inesplorato, dell'identità-diversità con l'Altro da sé. In questo testo sommo di continua invenzione linguistica, una delle vette del *Canzoniere*, il rapporto dell'Io col fiume si fonda petrarchescamente, secondo quella spaccatura tra cielo e terra che divide anche fisicamente in due il *Fragmentorum liber*, su una dualità e su uno scontro iniziale. Alla forza del virgiliano «fluviorum rex Eridanus», marcato dalla magnificenza dei suoi attributi («possenti ... onde», «Re ... superbo altero fiume»), si oppongono infatti su altro asse semantico le *ali*, o metonimicamente *piume* (v. 13), del poeta che ha optato per l'onnipotenza dello *spirto* contro la *scorza*, per la totalità dell'essere (*l'altro* del penultimo verso) contro il *mortal* o corpo fisico, che va pesantemente navigando sul corno taurino del Po. Se la forza dello spirito unitario, uguale e contraria a quella del fiume, è una delle rare ammissioni di forza positiva, quindi di gioia, del *Canzoniere*, l'Io qui ricomposto, contro la dissociata amarezza del sonetto del Rodano *Rapido fiume*, si arroga altri requisiti. Là dove la *scorza*, come una barca sul fiume o sul mare, va obliqua rispetto alla direzione del vento, serpeggiando secondo come soffia, e quindi è costretta ora a 'orzare' per resistere all'impeto, e ora a 'poggiare' per riprendere velocità dando vento alle vele (è l'innovativa metafora del v. 5, che vede la barca-vita patteggiare con la violenza dell'essere), lo spirito va *dritto*, con *aure* o venti perennemente soavi e favorevoli («dritto per l'aure al suo desir seconde»), batte l'ali e vola (v. 14), «co-

verto d'amorose piume», cioè come corpo d'amore senza fisicità. Poi il testo mirabilmente include un'assiologia rovesciata e positiva legata all'astronomia. Il Po va a oriente, e ad Est incontra l'Aurora, indicata con altra miracolosa perifrasi: «'l sol quando e' ne mena 'l giorno» (v. 10). Ma lo *spirto* vede l'Aurora dalla parte opposta, a ponente (v. 11), perché a Ovest c'è il sole metaforico e piú reale che è quello rappresentato dalla donna del *Canzoniere*. Il potentissimo Po che trascina la debolissima scorza dell'essere va a oriente, mentre il corpo d'amore spiegando l'ali del desiderio «in guisa di colomba» (come nell'ultima terzina del sonetto LXXXI, su immagine salmistica) torna a ponente, perché nel sistema del Libro la terra ha due soli, che a volte si levano insieme rivaleggiando in splendore (ultima terzina di CCXIX). Per questo la *fronde* del v. 7 è *aurea*, e non come altrove verde (CXLII 8), o sacra (XXXIV 7), o altera (LXVII 3), perché in questa scrittura, dove niente è orpello o tessera decorativa, l'*aurea fronde* è già quella chioma d'oro, quel sole, quel «piú bel lume», quell'Aurora che sorge a ponente. Cosí in piú luoghi paralleli l'*aurea testa* (CCCXLIII 2), o i *crin' d'oro* (CCXCI 2), o «oro i capelli» (CCXIX 5) chiamano in rima la voce *Aurora* (altro allotropo dell'infinita catena Laura-l'aura-lauro-l'auro), che qui però non è nominata, ma solo impalpabilmente suggerita mediante quell'altra figura tipica dei *Fragmenta* che è la reticenza.

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CLXXIX.

BIBLIOGRAFIA: Contini, *Varianti*, pp. 18-19; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 16-18; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 100-3; Güntert, *Sonetti dei fiumi*, pp. 79-89.

1. *Po*: nominato in posizione iniziale anche nel sonetto dei fiumi «Non Tesin, Po...» (CXLVIII); come là a distanza con *poria* (CXLVIII 6), qui il potente monosillabo invade tutta la prima quartina, *puo' ... portartene ... possenti*, con eco in tutto il testo, *poggia*, *ponente*, vv. 5 e 11. *puo'*: puoi. Pseudo-rima interna potenzialmente equivoca con *Po*, di lontana genitura guittoniana (*Tuttor, s'eo veglio o dormo*, 25 e 28; tenzone di Pallamidesse Bellindote e Monte Andrea, *La pena ch'agl[g]io*, ecc.), esplicita infatti nell'*obscurisme* programmato della canzone-frottola CV 17-20: «intendami chi pò ... | Fetonte odo che 'n Po - cadde, et morío», nonché nella frottola attribuibile a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, 131-132: «sta lieto or chi non pò. | L'Adice e 'l Po - son due be' fiumi»; cfr. *Inf.* XX 74-78. *portartene*: portare via con te. *la scorza*: il contenitore dell'essere (*di me*, con funzionale *enjambement*), come nella prima canzone del *Canzoniere*: «ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza» (nota a XXIII 20), e nel sonetto 'in morte' CCLXXVIII 3, «lasciando in terra la terrena scorza» (con *aequivocatio* in rima). Una *scorza* adibita a rappresentare lo scambio tra natura e persona nella canzone CXXVII 35-37: «quella dolce leggiadretta scorza | che ricopria le pargolette membra | dove oggi alberga l'anima gentile». Un possibile ascendente dell'immagine nel *Cligès* di Chrétien de Troyes, dove l'amante lontano da Fenice è *escorce sanz fust* e *cors sanz cuer*, 'corpo senza cuore': «Dame, fet il, j'amai de la, | mes n'amai rien qui de la fust. | Ausi com escorce sanz fust | fu mes cors sanz cuer an Bretaingne» (vv. 5118-21); «En moi n'a mes fors que l'escorce, | car sanz cuer vif et sanz cuer sui. | N'onques an Bretaigne ne fui, | si a mes cuers sejor fet: | ne sai s'il a bien ou mal fet» (vv. 5144-48).

2. *rapide onde*: caratteristica che lega questo all'altro grande sonetto del Rodano, *Rapido fiume...* (CCVIII); varrà la pena dunque ricordare il «Rhodanus ... velocibus undis» di Lucano, *Phars.* I 443. Clausola finale di verso d'intonazione dantesca per la somma di aggettivo trisillabo sdrucciolo con *onde*, «Su per le su-

cide onde» (*Inf.* VIII 10), «su per le torbide onde» (*Inf.* IX 64), «con sue picciole onde» (*Purg.* XXVIII 26).

3. *iv'entro*: nella *scorza* corporea, con la stessa opposizione interno-esterno, *entro-scorza*, di XXIII 20 (in rima con *forza*).

4. *cura ... tua ... altrui*: verso con scelte timbriche uniformi (sul *tu* iniziale, quarto potente monosillabo dell'*incipit*, ripreso in chiusura, «tu te ne vai», v. 12), ritmicamente funzionali a quella *forza* del fiume.

5. *lo qual(e)*: il quale spirito. *poggia ... orza*: nel linguaggio marinaresco andare a poggia, o puggia, significa avvicinarsi al letto del vento, e viceversa andare a orza significa andare verso la direzione del vento; queste sono le due normali operazioni del navigare a vela. Cfr. *Purg.* XXXII 117.

6. *dritto*: aggettivo dello *spirto*, richiamato fonicamente mediante assonanza interna, che si oppone all'*alternar* serpeggiante della navigazione secondo come soffia il vento. *l'aure ... seconde*: i venti favorevoli al desiderio; cosí metaforicamente Agostino nel dialogo *Contra Academicos*: «quotidianis votis auras tibi prosperas orare non cesso» (II 1 1). Anticipo del tema dell'aura-vento del vicino ciclo dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), dove il nome della donna è sciolto in natura. Rima ricca con *nasconde*.

7. *battendo l'ali*: cioè «volando», come è detto in chiusura, v. 14; in parallelo CXIX 97-98, con lo stesso sentimento del ritorno: «che costei batte l'ale | per tornar a l'anticho suo ricetto». *l'aurea fronde*: la fronda dell'alloro, *aurea* perché dorata da quel sole o *bel lume* evocato nelle terzine (v. 11). Intenso gioco fonosimbolico di *l'aurea* con *l'aure*, come negli *incipit* «*L'aura* celeste che 'n quel verde *lauro*» (CXCVII) e «*L'aura* che 'l verde *lauro* et *l'aureo* crine» (CCXLVI) nell'eterno *calembour* sul nome di Laura.

8. *l'acqua ... remi*: enumerazione potente di tutte le forze implicate nella navigazione corporea, dove *acqua* corrisponde a *onde* (v. 2), *vento* a *aure* (v. 6) e *la vela e i remi* a quella necessità del navigante di adattarsi alle circostanze per arrivare in porto andando ora a *poggia* e ora a *orza*. Con simile accumulo in CCXXX 7-8: «che non pur ponte o guado o remi o vela, | ma scampar non potienmi ale né piume», in tessuto come qui allitterante. *sforza*: vince, supera con la sua forza. Rima ricca e derivativa infatti con *forza*, come in CCLXXXVIII 6 (e *scorza* in *aequivocatio*).

9. *Re degli altri*: ricordo di Virgilio, *Georg.* I 482, «fluviorum rex Eridanus» (Vellutello), per cui anche nella lettera in versi a Barbato da Sulmona: «dextera regis | ripa Padi» (*Epyst.* II 16, 15-16); poi *topos* letterario; cfr. *Orlando furioso*, XXXV VI («Del re de' fiumi tra l'altiere corna»), *Gerusalemme liberata*, I LXXV. *altero fiume*: con la stessa clausola in fin di verso è indicato il Rodano nella canzone XXIII 47-48: «sovra l'onde | non di Peneo, ma d'un piú altero fiume». Simile è il *nobile flumen* degli *Amores* di Ovidio, laddove si parla di fiumi che dovrebbero essere propizi agli amanti (III VI 89). Una certa implicazione di *altero* con la *nemica ... altera* del sonetto che immediatamente precede, CLXXIX 2.

10. *che 'ncontri 'l sol ... giorno*: che correndo verso oriente incontri il sole al momento dell'aurora, indicata mediante la perifrasi «'l sol quando e' ne mena 'l giorno». *e(i)*: pronome soggetto che raddoppia *sol* ripristinando la funzione. *ne mena*: ci porta. Il Fiume non identifica i due soli, come l'amante in CXXVII 66-67: «Se 'l sol levarsi sguardo, | sento il *lume* apparir che m'innamora». Cfr. il tema dei sonetti CCXXIX 12-14 e CCLV 5-8.

11. *ponente*: il punto privilegiato dell'amore, «onde 'l ponente | d'ogni rara excellentia il pregio avea» (CCCXXXVII 3-4). *un piú bel lume*: cioè quel *sole* che è la donna del Libro; cfr. nota a CLIV 2-3 e a CLXXXI 9.

12. *tu*: è ripresa sempre con un monosillabo l'allocuzione al fiume, *Po ... Re. te ne vai*: verso Est. L'inizio del verso richiama la tensione dantesca tra anima e corpo di *Purg.* V 106-8, in situazione rovesciata: «*Tu te ne porti* di costui l'etterno [lo spirito] | per una lagrimetta che 'l mi toglie; | ma io farò de *l'altro* [*scilicet corpore*, spiegano le Glosse ambrosiane; cfr. v. 13] altro governo!». *mio mortal*: il mio Io mortale, il corpo fisico, la *scorza*; cfr. LXXVII 14, CCCXXXIII 4 e in particolare CCLXXVIII 7-8: «Deh perché me del mio mortal non scorza | l'ultimo dí, ch'è primo a l'altra vita?»; *Purg.* XXVI 59-60: «donna è di sopra che m'acquista grazia, | per che 'l mortal per vostro mondo reco». *corno*: le corna (taurine), segno di forza, sono appannaggio dei fiumi; Virgilio, *Georg.* IV 371-372: «et gemina auratus taurino cornua vultu | Eridanus...» (Vellutello); Ovidio, *Am.* III VI 35: «cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram...».

13. *l'altro*: lo *spirto*. *piume*: penne per volare, l'*ale amorose* di LXXI 12; cfr. nota a CLXXVII 10, CLXIII 11, CCLXXX 8.

14. *torna*: a Ovest. *volando*: ad ali siegate; cfr. nota a CLXXVII 4. *soggiorno*: «ov'abita il suo lume» (CLXXVII 14). Rima ricca e derivativa con *giorno*, nonché gioco fonico agli estremi del verso *-orna, -orno*. Si ricorda l'Aurora che correndo torna «gelata al suo usato soggiorno» in *Tr. Cup.* I 6, soggiorno che anche per l'Aurora è il nido d'amore; cfr. nota a CXXVI 28.

Amor fra l'erbe una leggiadra rete
d'oro et di perle tese sott'un ramo
dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo,
benché n'abbia ombre piú triste che liete.

L'ésca fu 'l seme ch'egli sparge et miete,
dolce et acerbo, ch'i' pavento et bramo;
le note non fur mai, dal dí ch'Adamo
aperse gli occhi, sí soavi et quete.

E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole
folgorava d'intorno; e 'l fune avolto
era a la man ch'avorio et neve avanza.

Cosí caddi a la rete, et qui m'àn colto
gli atti vaghi et l'angeliche parole,
e 'l piacer e 'l desire et la speranza.

La situazione di Amore *venator* che «fa come 'l fino uccellatore» tendendo lacci per catturare gli amanti, di tradizione lirica (cosí nell'attacco della canzone anonima del canzoniere Palatino *Amor fa*..., P 16) su un antico motivo dell'*Ecclesiaste* (IX 12), è qui rovesciata in positivo con la celebrazione dell'inevitabile cattura; lo stesso motivo in stile umile è nel madrigale CVI: «Allor fui preso; et non mi spiacque poi...», reinventato in stile tragico nella grande canzone 'in morte' *Amor, se vuo'* (CCLXX), dove nella quarta stanza sono richiamati con affannosa nostalgia quegli ami, ésca e lacci che non agiscono piú. Qui le armi di Amore, in una tessitura fonica fitta che parla per la strettezza delle maglie di quella rete tematica (vv. 1 e 12), sono mescolate alle stesse armi-emblemi della donna; cosí la *rete* è «d'oro et di perle» come capelli preziosamente avvolti («Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia...», CCLXX 61), l'*ésca* d'allettamento nasce da un seme contraddittorio *dolce et acerbo* simile all'essenza d'una donna sempre «dolce et acerba» fin dalle soglie del *Canzoniere* (XXIII 69), le *note* di richiamo dell'uccellatore hanno l'intonazione soave della voce «angelica, divina» celebrata nel Libro (CLXVII 4), e la *fune* (salmistica) della reticella è tenuta da una mano d'*avorio* e di *neve* in tutto uguale alla «bella man» che stringe il cuore nei sonetti del guanto (CXCIX-CCI). Se il *chiaro lume* del v. 9 sembra sfuggire alle aree metaforiche dell'uccellatore (Castelvetro) è solo per l'intercambiabilità dei simboli (cfr. introduzione a CXLI), perché quel lume che accieca, quello sguardo sfolgorante piú del sole attraverso le ombre del vivere (v. 4), quel *dolce lume* sapienziale di *Nova angeletta* ugualmente vincente (CVI 8), posto qui infatti in

posizione marcata all'inizio della sirma (v. 9), è l'*arme* piú potente di Amore, come enunciato nello stesso *planctus* CCLXX: «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese | saette uscivan d'invisibil foco...» (sesta stanza). Il sonetto dà in chiusura un nome alle armi di seduzione: *atti vaghi*, che veicolano i verbi o azioni dell'Amore-donna, *tendere*, *spargere*, *mietere*, *folgorare*, *avolgere*, e *angeliche parole*, che fanno eco alle «note ... sí soavi et quete» (vv. 7-8), col corrispondente effetto interiore tripartito, *piacer*, *desire* e *speranza* (v. 14); come dire che le contraddizioni dello stato amoroso allineante in precedenza (del testo e del Libro) si annullano in crescendo in una trinità positiva.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

BIBLIOGRAFIA: Sansone, *Simmetrie poetrarchesche*, pp. 223-40; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 74-78.

1. *fra l'erbe*: luogo deputato a nascondere i marchingegni di Amore, o rete o laccio o *rio* (LXVII 7); cosí nel madrigale dell'Angeletta: «un laccio che di seta ordiva | tese fra l'erba, ond'è verde il camino» (CVI 5-6), e nel sonetto 'in morte' *L'ardente nodo*: «Non volendomi Amor perdere anchora, | ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso, | et di nova ésca un altro foco acceso» (CCLXXI 5-7); *loci paralleli*: «sí ch'avendo le reti indarno tese, | il mio duro adversario se ne scorni» (LXII 7-8), «né d'Amor visco temi, o lacci o reti, | né 'ngano...» (CCLXIII 7-8). *rete*: parola tematica, ripresa in clausola interna nella terzina conclusiva (v. 12), che crea un fitto tessuto di assonanze alla scadenza del primo emistichio quinario, a cominciare dal primo verso: *erbe*, *perle* col rincaro consecutivo di *tese* (vv. 1-2), *sempre* piú *verde* (v. 3), *seme* (v. 5), *aperse* (v. 8), *neve* (v. 11). Segue *enjambement*, figura di tutto il sonetto, vv. 2-3, 9-10, 10-11.

2. *d'oro et di perle*: emblemi della donna del *Canzoniere*; «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi» (nota a XLVI 1), «qual su le treccie bionde, | ch'oro forbito et perle | eran quel dí a vederle» (CXXVI 47-49), «Onde tolse Amor l'oro ... | per far due treccie bionde? ... | onde le perle...» (CCXX 1-5), ecc. *tese*: è il verbo dell'agguato di Amore, che «tende lacci in sí diverse tempre» (LV 15); cfr. «sí ch'avendo le reti indarno tese» (LXII 7), «et la rete tal tende - che non piglia» nella canzone-frottola CV 47; «Lacci Amor mille, et nesun tende invano» (CC 5; CVI 5-6); sottostante l'immagine del Salmo davidico CXXXIX 6: «Absconderunt superbi laqueum mihi, et funibus extenderunt rete» (versione *iuxta Hebraeos*, per cui cfr. nota al v. 10). *sott'un ramo*: altro emblema anticipatore della donna, come nell'*incipit* della sestina «Giovene donna *sotto un verde lauro*...» (XXX).

3. *arbor sempre verde*: l'imperituro alloro di *aeterna viriditas*, «l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano» (XLI 2) e «L'arbor gentil che forte amai molt'anni» (LX 1); cfr. nota a V 13. *ch'i' tant'amo*: la stessa clausola finale di verso in LXXXV 11, «questi dolci nemici, ch'i' tant'amo», variata in CLXXXVIII 1: «Almo Sol, quella fronde *ch'io sola amo*».

4. *n'abbia*: io abbia da quell'*arbor umbrifera* e protettiva. *ombre*: bisillabo da sestina, alla significativa scadenza del primo emistichio quinario, in rapporto fonico con *sempre* del v. 3 (nella sestina XXX 6 questo avverbio dà una parola-rima interna, sempre al quinario). Le *ombre* ... *liete* corrispondono all'influsso positivo del lauro, quando la sua ombra è *dolce*; cosí nella canzone *Nel dolce tempo*: «la sua dolce ombra | ogni men bel piacer del cor mi sgombra» (cfr. nota a XXIII 168), nell'*incipit* della sestina «A la dolce ombra de le belle frondi» (CXLII), nel sonetto CXLVIII 14: «ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva», e anche «l'ombra | del dolce lauro» (CCCXXVII 1), cfr. XXXIV 14, LX 4,

LXVI 35, ecc. Per il motivo delle poche ore serene contro le molte amare cfr. CLXXIII 12: «ma pochi *lieti*, et molti penser' *tristi*»; CCCXIX 3-4.

5. *L'ésca*: l'esca o nutrimento posto nella «leggiadra rete» per attirare quel 'credulo' uccello che è l'amante, secondo la metafora del testo; cosí nel *Liber Iob* XXXVIII 41: «Quis praeparat corvo escam suam...?», anche *Iob* IX 26, XXXIX 29; la stessa immagine nel sonetto *Come 'l candido pie'*: «Amor che solo i cor' leggiadri invesca | ... | da' begli occhi un *piacer* [cfr. v. 14] sí caldo piove | ch'i' non curo altro ben né *bramo* [v. 6] altr'ésca» (note a CLXV 8 e CCLXX 55 e 56). *'l seme ... miete*: Amore è visto come il cattivo seminatore che semina sincronicamente il seme buono e il seme cattivo, e che miete di conseguenza il bene e il male, ciò che è *dolce* e ciò che è *acerbo*; motivo scritturale, da Giobbe («qui ... seminant dolores et metunt eos», IV 8), a Geremia («Seminaverunt triticum et spinas messuerunt», XII 13), a san Paolo, *Gal* VI 8: «Quae enim seminaverit homo, haec et metet», con la parabola del seminatore secondo *Mt* XIII 1 sgg.

6. *dolce et acerbo*: «dolce et acerba» è la stessa donna del *Canzoniere* (XXIII 69), «dolcemente acerba» (CCLXX 64), cfr. LVIII 11. *pavento et bramo*: il binomio antitetico che sta sotto le insegne di TIMOR e di SPES, «la speranza o 'l temor» del sonetto che segue (CLXXXII 4), i due *fluctus animi* di tutto il Libro; cfr. introduzione a CLXXVIII e nota al v. 2. Rima ricca con *ramo*.

7-8. *le note*: i segnali di richiamo, confusi con la seducente voce di madonna. *non fur mai ... Adamo | aperse gli occhi*: quelle *note* non furono mai, da che mondo è mondo, cosí soavi, con allusione al momento in cui Adamo vede per la prima volta la donna-*lignum* «in medio paradisi» e sente la sua voce (*Gn* III 7 e 16-19), riconosce quella «novella ... radice» d'una vita amara evocata già nella canzone XXIX 22-26. Autocitazione interna, alla fine del *Canzoniere*: «Forma par *non fu mai dal dí ch'Adamo | aperse li occhi* in prima» (CCCLIV 12-13); fortemente intrisa di quest'emozione è anche la variante di *Almo Sol*: «quella fronde, ch'io sola amo, | ... | verdeggia, et *senza par* poi che l'addorno | suo male et nostro vide *in prima* Adamo» (CLXXXVIII 1-4). Il richiamo al primo uomo Adamo per esaltare una *fin'amor* senza pari è anche nella sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler*, 25-28. *aperse gli occhi*: richiamo interno al «giorno ch'io le luci apersi» della canzone XXIX 22; cfr. CCCXXXIX 1 e nota a CCCLIV 13. *soavi et quete*: piene d'invitante serenità; binomio parallelo a «soave et queta» (CXXXV 32), «humile et queta» (CCXV 1), «soavi et liete» (XLV 4); cosí nella ballata di Cavalcanti *Era in penser d'amor*, 5-6: «Era la vista lor tanto soave | e tanto queta...».

9. *E 'l chiaro lume...*: con la stessa immagine e movimento ritmico-sintattico nel sonetto XC 3-4: «*e 'l vago lume* oltra misura ardea | di quei begli occhi»; è lo stesso *bel lume* che compete col sole nel sonetto che precede, CLXXX 11. *sparir fa 'l sole*: tema della competizione degli occhi-sole col sole di natura, di «Que' duo bei lumi assai piú che 'l sol chiari» (nota a CCCXI 10), «quelli occhi, piú chiari che 'l sole» (CCCLII 2); cfr. XXXVII 81-82, CXIX 69-70, CLVI 6; anche *Afr*. IV 68-69. Forse un'eco della sestina dantesca *Al poco giorno*, 38-39: «la giovane donna | la fa sparer».

10. *folgorava*: verbo costante dell'intensità dello sguardo, in positivo e in negativo; cfr. CXIII 6, CXLVII 8, CCXXI 10, CCLVIII 2 («Vive faville uscian de' duo bei lumi | ver' me sí dolcemente folgorando»). *'l fune*: la cordicella o laccio per manovrare la «leggiadra rete». Lemma che è un *unicum* nel Libro, di genitura scritturale, sempre dentro l'immagine dei *laquei* o *vincula venatorum*: «Funes peccatorum circumplexi sunt me» (*Ps* CXVIIII 61), «et funes extenderunt in laqueum» (*Ps* CXXXIX 6, per cui vedi nota al v. 2; *Prov* V 22). Intenso

rintocco fonico con *lume* del v. 9, che isola il primo emistichio quinario. *avolto*: avvolto; lo stesso verbo con simile *enjambement* in CV 53-54: «Benedetta la chiave - che s'avvolse | al cor». Questo *fune* ricorda anche quei particolari *lacci* avvolti che sono i capelli della donna in una rete d'oro, cfr. XC 1-2, CXCVI 7.

11. *avorio*: altro emblema cromatico interno, della mano («Candido leggiadretto et caro guanto, | che copria netto avorio et fresche rose», CXCIX 9-10) e d'altra essenza di madonna, per cui nota a CXXXI 9-10. *neve*: parola-rima da sestina (XXX) che è ancora un segno del corpo della donna; cfr. CXXXI 9, CXLVI 5-6, CLVII 9, CCXIX 5. *avanza*: supera, sorpassa quanto a immacolato candore; cfr. CXXVII 75, LXXIII 81.

12. *Cosí caddi a la rete*: lo stesso messaggio conclusivo, per lo stesso laccio nascosto tra l'erba, nel madrigale *Nova angeletta*: «Allor fui preso...» (cfr. nota a CVI 7; LXVII 7-8). *qui*: in questa rete. *colto*: col significato di *preso* nel madrigale citato.

13. *atti vaghi*: variante degli *atti soavi* (XVII 10, XCI 4, CCCX 13) o «soavemente alteri» (XXXVII 100), cfr. nota a CLXV 11. *angeliche parole*: come quelle della donna del sonetto XC 10-11, dove la stessa rima di *parole* con *sole* nelle terzine; le stesse «soavi parolette» che imprigionano insieme al *dolce sguardo* nel vicino sonetto CLXXXIII 1-2; «voce ... | chiara, soave, angelica, divina» (CLXVII 3-4); cfr. nota a LXXII 37; CLXXXIII 2.

14. *piacer ... speranza*: pulsioni positive provocate da *atti* e *parole*, poi sconvolte nell'adiacente sonetto *Amor, che 'ncende*, dove la speranza è immersa nei consueti conflitti dell'anima (CLXXXII 4). Il *desire* (provenzalismo diffuso, guinizzelliano e dantesco) è in circuito con *speranza* anche nelle rime 'in morte': «Di speranza m'empieste et di desire» (CCLXVII 12), «Aguaglia la speranza col desire» (CCLXX 39), cfr. nota a CCLXIV 58. Anche nell'*incipit* della canzone di Pier della Vigna, «Amore, in cui disio ed ho speranza», dove *disiro* e *speranza* sono parole tematiche nell'incrocio tra tensione amorosa e attesa di remunerazione. Una speranza che trae di metafora l'*ésca* del v. 5, per cui cfr. *Rer. mem.* III 72, 1, parlando del «credulum piscem» che si fa prendere all'amo: «Quis enim *nisi spe aliqua velut esca* illectus ad peccandum gratis accederet?».

Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo,
di gelata paura il tèn constretto,
et qual sia piú, fa dubbio a l'intellecto,
la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo.

Trem'al piú caldo, ard'al piú freddo cielo,
sempre pien di desire et di sospetto,
pur come donna in un vestire schietto
celi un huom vivo, o sotto un picciol velo.

Di queste pene è mia propia la prima,
arder dí et notte: et quanto è 'l dolce male
né 'n penser cape, nonché 'n versi o 'n rima;

l'altra non già: ché 'l mio bel foco è tale,
ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima
chi volar pensa, indarno spiega l'ale.

La gelosia come integrazione necessaria e patologica della passione amorosa; se tra le pulsioni l'*ardens zelus* (v. 1) ha gli stessi connotati dell'*inflammatus amor* («Amor, che 'ncende») quanto all'intensità dell'ardore, nondimeno questa 'peste' dell'animo sta ossimoricamente nel gelido regno della paura, *gelata paura* (v. 2, con le variazioni interne di *temor, freddo cielo, sospetto*), perché l'amore è cosa piena «soliciti ... timoris»; cosí dice Penelope a Ulisse secondo Ovidio (*Heroid.* I 12), solidale su questo tema prediletto, e infatti citato insieme ad altri *auctores* in una lettera piú o meno fittizia (Feo) a un marito geloso (*Var.* XXI). Cosí il testo è ancora un mosaico di «contrari» misti e inconciliabili (cfr. introduzione a CLXXIII e CLXXVIII), di tensioni binarie contraddittorie, «la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo» (v. 4), dalle quali il poeta-amante sembra sottrarsi in uscita (ultima terzina), ponendo il suo *bel foco*-donna, che assomma l'asse positivo dei lemmi *'ncende, fiamma, ardente-ard(e)-arder*, al di sopra di ogni umana *speranza*, e quindi al di là di ogni *sospetto*. Ciò non toglie che nel sonetto che immediatamente segue il tema della gelosia si ripresenti sotto specie di quella sottrazione di bene nel tempo che è la variabilità emotiva dell'eterno femminino: «ch'un amoroso stato | in cor di donna picciol tempo dura» (CLXXXIII 13-14); il che dà origine a un dittico omotematico di instabilità che tende a diventare stabile nell'esperienza comune. Qui la gabbia delle contraddizioni dello stato amoroso, razionalmente incomprensibile, come da ripetuti segnali («fa dubbio a l'intellecto, | ... | né 'n penser cape, ... | chi volar pensa, indarno spiega l'ale»), è strumentalmente descritta dall'uniformità fonica delle parole in rima (assonanza

di A con B, *-elo, -etto*; consonanza di A con D, *-elo, -ale*), nonché dal loro bisillabismo prevalente e fonicamente marcato, *zelo*, *gielo* e *cielo*.

Sonetto su quattro rime, quartine di schema ABBA ABBA, terzine a schema alterno CDC DCD, come CLXXXIII.

1. *Amor, che...*: inizio di gusto dantesco, con *Amor* soggetto e non vocativo, «Amor che ne la mente mi ragiona», poi ciniano, «Amor che vien per le piú dolci porte», «Amor che viene armato a doppio dardo», ecc., come nell'*incipit* di CXL. *'ncende*: accende, infiamma; cfr. CLXXV 12. Alla scadenza del primo emistichio quinario *'ncende* anticipa il fonetismo di «ar*dente*». *ardente zelo*: è l'aspetto negativo della fiamma amorosa, la sua tensione estrema sotto il segno della paura, tormentosa gelosia insomma. Il poeta stesso dà la spiegazione in una lettera a Lelio, dove la pia credulità dell'amicizia è contrapposta allo *zelus ardens* dell'amore, pronto a credere ciò che dispiace e a dar corpo alle ombre (*Fam.* XIX 3, 2); ancora piú esplicita la lettera XXI delle *Varie* (= *Disp.* 6) indirizzata a un marito geloso (Gabrio Zamorei?), databile maggio 1344 - febbraio 1345 (Feo, *Di alcuni rusticani cestelli*, p. 74): «Sicut enim inter animi passiones inflammatus amor, sic inter amoris pestes *ardens zelus* et sollicitus obtinere non ambigitur principatum ... Vulgata namque res est, quod quisquis amat non dubia tantum et formidolosa, sed etiam "omnia tuta timet", sicut nature conscius Virgilius noster ait [di Didone, in *Aen.* IV 298]»; nell'epistola Petrarca cita anche se stesso (*Epyst.* I 2, 212), riadattato per l'occasione (Feo): «Turbine perpetuo mentem timor angit amantis», che è quasi una traduzione del v. 2. Lo *zelo* (lemma unico nel *Canzoniere*) è un amore pieno di paura; l'opposizione tra *ardente zelo* e *gelata paura* poggia tutta sull'aggettivazione, perché *zelo* e *paura* sono pulsioni contigue; cfr. san Tommaso, *Summa theol.* II, q. XXVIII, art. 4: «zelus, quocumque modo sumatur, ex intensione amoris proveni»; *Purg.* VIII 83, XXIX 23 (in rima con *velo* e *cielo*), *Par.* XXII 9. L'immagine dello zelo come fiamma è per altro scritturale: «Accendetur velut ignis zelus tuus?» (*Ps* LXXVIII 5; Ariani per *Tr. Tem.* 22).

2. *gelata paura*: il TIMOR che fa andare l'amante «col cor gelato» (CLXXXIII 9). La stessa immagine, in soluzione piú piana, ha Dante nel sonetto *Se vedi li occhi miei*, 9-10: «messo ha di paura tanto gelo | nel cor...»; cfr. CXLVII 12. *il tèn constretto*: lo tiene serrato, stringe il cuore come in una morsa («mentem timor angit amantis» dell'epistola poetica sopra citata).

3. *qual sia piú ... intellecto*: è difficile intendere quale sia piú forte, se la *speranza* (legata al campo metaforico di *ardente* e di *fiamma*) o il *temor* (variante di *paura*, che va con i metaforici *gelata* e *gielo*).

4. *la speranza o 'l temor*: SPES e TIMOR, i due *fluctus animi* contrastanti dello stato amoroso dominanti nel *Canzoniere*, per cui cfr. nota a CXXIX 8, CLII 3, CLXXII 14, introduzione a CLXXIII e CLXXVIII, ecc.; i due lemmi sono raddoppiati dalle due sostanze metaforiche *fiamma* e *gielo*, cfr. note a CXLVII 12, CLXXIII 10.

5. *Trem(a) ... ard(e)*: soggetto il *cor* dell'amante (v. 1). Il messaggio è lo stesso di CXXXII 14: «e tremo a mezza state, ardendo il verno» e di CCCXXXVII 11: «tremando, ardendo, assai felice fui». L'assurdo climatico (tipica situazione dell'innamorato) è quasi ricomposto dalle opposizioni foniche caratterizzanti, stante che i lemmi centrali «*cal*do» e «*ar*de» si oppongono a «*Trem*(a)», «*fr*eddo ci*elo*». Variazione interna del secondo elemento ossimorico in CLXXXV 8: «foco che m'arde a la piú algente bruma». *cielo*: clima.

6. *desire*: lemma implicato con la fine del sonetto che precede, CLXXXI 14.

sospetto: è il *suspicionis fumus* che emerge sempre dalle fiamme dell'amore, come scrive Petrarca all'amico geloso (*Var.* XXI = *Disp.* 6). Nel binomio antitetico di questo verso *desire* sta nella gamma positiva della *speranza* (piú *ardente, fiamma, caldo*; cfr. nota a CLXXXI 14) e il *sospetto* in quella negativa del *temor* (piú *zelo, paura, gelata-gielo, freddo*). «Il qual sospetto suole essere general di tutti gli amanti, ma qui il poeta vuol dimostrare non esser proprio suo» (Daniello), enunciando nell'ultima terzina l'altezza per tutti irraggiungibile di madonna.

7-8. *pur come donna ... picciol velo*: un fumo come sarebbe quello, né piú né meno [*pur*], di sospettare che una donna possa nascondere (e quindi sembrare) un uomo in carne e ossa [*vivo*] dentro una veste leggera di tramatura sottile [*vestire schietto*, tipicamente femminile, che non può trarre in inganno nessuno] o appena coperta con un «leggiadretto velo» (come nel madrigale LII 5-6, sia pure là carico di sovrasensi, qui negati dallo stesso raddoppio di *picciol velo* mediante *vestire schietto* ad indicare l'esiguità del tegumento). Alla base di quest'immagine singolare, data con violenta brachilogia (la proposizione oggettiva «pur come donna...» presuppone una reggente che non c'è), gli antichi commentatori col Vellutello hanno visto un'Elegia di Properzio, geloso della sua Cinzia, e quindi in preda a paura («Profecto sic est: nusquam sine metu Amor habitat», *Var.* XXI): «omnia me laedent: timidus sum (ignosce timori) | et miser in tunica suspicor esse virum» (*El.* II VI 13-14).

9. *la prima*: quella pena che sta sotto il segno della *speranza* e della *fiamma*, v. 4; infatti questo tormento è definito con *arder* (v. 10), a ripresa di *ardente* e di *ard(e)*, vv. 1 e 5. Per la forma dissimilata *propia* (ancora del toscano parlato) cfr. nota a XXIV 10-11. La fitta allitterazione del primo verso della sirma, *pene ... propia ... prima*, è funzionale introduzione alla fusione logica delle terzine (*penser cape ... pareggia ... pensa*).

10. *dí et notte*: la solita sigla bipartita del tormento dell'amante sotto specie del tempo; cfr. nota a XXX 30, XXXVII 64, L 62, LIII 24, LXX 38, LXXI 55, LXXIV 8, CVII 6, ecc. *'l dolce*: la dolcezza della fiamma amorosa giustapposta al tormento (*male*), necessariamente commisto. Per il neutro sostantivato cfr. nota a LVII 12, CXCIII 4, CCLXXII 9.

11. *né 'n penser cape ... 'n rima*: quanto il *dolce* sia *male* non può essere compreso in intelletto umano, non è razionalizzabile né, a maggior ragione, può essere detto a parole (poetiche); cfr. CCCII 9, «Mio ben non cape in intelletto humano»; *Purg.* XVIII 60; *Par.* III 76, XVII 15, XXIII 41; sempre Dante, canzone *Amor, da che convien*, 28. *'n versi o 'n rima*: per la dittologia non sinonimica cfr. note a XCII 9, CXIV 6, CCCXXXII 4 («'l dolce stile | che solea resonare in versi e 'n rime»); *Tr. Mor.* I 144: «ardito di parlarle in versi o 'n rima» (sempre in rima *en écho* con *prima*), *Tr. Cup.* IV 70-71.

12. *l'altra*: è sottinteso *pena*, per zeugma (nella stessa posizione ad attacco del verso e con messaggio leggermente enigmatico come «*l'altro* è d'un marmo che si mova et spiri» [CLXXI 11], «*l'altro* coverto d'amorose piume» [CLXXX 13] dentro le antitesi del testo); è la pena d'amore che sta sotto i segni di *zelo, paura, temor* e *sospetto*. *non già*: cioè non «è mia propia» pena (v. 9). *mio bel foco*: la donna che lo infiamma (metonimia), il «dolce mio foco» di CCIII 12 (sonetto che è una variazione sul verbo *ardere*), il «mio soave foco» di *Almo Sol* (nota a CLXXXVIII 10). Daniello richiama opportunamente Virgilio, *Ecl.* III 66, quando Menalca chiama Aminta *meus ignis*, nonché Ovidio, *Am.* II XVI 11: «meus ignis abest».

13-14. *pareggia*: mette alla pari, tratta allo stesso modo senza creare illusioni e quindi senza ingenerare *sospetto*. *del suo lume in cima ... l'ale*: e se uno pen-

sa [*chi* con valore di SI QUIS, note a CV 28, CXIX 6, CXXXV 91, CCXXXII 12, CCCLXVI 8, col presente dell'ipotesi della realtà] di raggiungere l'altezza dello splendore di quel *bel foco*, si affanna inutilmente, o vola senz'ali, come direbbe Dante. *Enjambement* di chiusura, quasi liberatorio. *chi volar pensa ... ale*: in sintonia con Dante, *Par.* XXXIII 14-15: «che qual vuol grazia e a te non ricorre, | sua disïanza vuol volar sanz'ali», con un impossibile volare *sine pennis* classico (Plauto, *Asin.* 93) e medievale; cfr. Barbi, *Problemi di critica dantesca*, p. 254. *spiega l'ale*: è il metaforico *alas explicare* di *Fam.* X 3, 26, per cui nota a CXXXIX 1, CCCVII 1-2.

Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide,
et le soavi parolette accorte,
et s'Amor sopra me la fa sí forte
sol quando parla, over quando sorride,

lasso, che fia, se forse ella divide,
o per mia colpa o per malvagia sorte,
gli occhi suoi da Mercé, sí che di morte,
là dove or m'assicura, allor mi sfide?

Però s'i' tremo, et vo col cor gelato,
qualor veggio cangiata sua figura,
questo temer d'antiche prove è nato.

Femina è cosa mobil per natura:
ond'io so ben ch'un amoroso stato
in cor di donna picciol tempo dura.

La paura, che tempestosamente stringe il cuore (*Epyst.* I 2, 212), prende tante forme quante sono le pulsioni negative dell'amante: gelosia (CLXXXII), turbamento mortale per 'cangiamenti' e passaggi emotivi di madonna (v. 10), presagi di morte (CLXXXIV). Nel testo il *fluctus animi* di TIMOR, «questo temer» (v. 11) che riprende il *temor* di CLXXXII 4 sommando i segnali di «tremo, et vo col cor gelato» (v. 9), è allontanato e temporaneamente rimosso secondo l'esperienza sentimentale degli *auctores*: «Femina è cosa mobil per natura» (v. 12), dove all'immedesimazione del poeta col pensiero notturno di Enea che sta per abbandonare Didone dandosi una ragione nel segno del destino, «Varium et mutabile semper | femina» (*Aen.* IV 569-70), si somma l''antica prova' autorevole di Dante, quando ricorda «quanto in femina foco d'amor dura» (*Purg.* VIII 77); questa memoria è rimessa in circuito nell'ultimo verso, con la distinzione sempre dantesca tra *femina* e *donna* («in cor di donna picciol tempo dura»), cioè tra donna «per natura» e donna 'gentile' stilnovisticamente intendente d'amore (*Vita Nuova* XIX 1), quindi con rincaro di pessimismo, che nel sonetto che segue *Amor, Natura* si tinge del nero che nevroticamente accompagna ogni estimatore della bellezza terrestre.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CLXXXIII.

1. *dolce sguardo*: sintomatico della donna del Libro e dei suoi archetipi figurali, cfr. CXIX 89, CCXCVII 10, CCLXXIII 5, nota a CCLIII 1; elemento che ricorda l'*incipit* di Cino citato nella canzone *Lasso me*, «La *dolce* vista e 'l bel

guardo soave» (LXX 40); cfr. Guinizzelli, sonetto «Lo vostro bel saluto e 'l gentil *sguardo* | che fate quando v'encontro, *m'ancide*: | Amor m'assale...» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 27). *m'ancide*: mi trafigge a morte. È il verbo che anticipa il tema di Lalage del quarto verso e del sonetto *In qual parte del ciel*: «non sa come Amor sana, et come ancide, | chi non sa come dolce ella sospira, | et come dolce parla, et dolce ride» (CLIX 12-14), cfr. CXXXIV 7, CLXXII 12, ecc. Il verbo singolare sta con i due soggetti divaricati *sguardo* e *parolette* (v. 2, cfr. nota a LVII 7, CCCXXXIII 7, CXLV 2, CXLVI 14), qui con forte scorcio sintattico.

2. *parolette*: ipocorisma dantesco, dalla ballata *Per una ghirlandetta*, 18, «Le parolette mie novelle», a *Par.* I 95, con «le sorrise parolette brevi» di Beatrice; cosí in variazione ad attacco del sonetto CCLIII: «O *dolci sguardi*, o *parolette accorte*»; le stesse *accorte parole* di XXXVII 86 e *parole accorte* di CV 61, CIX 10, cfr. nota a CLXX 3.

3. *s'Amor ... sí forte*: se Amore rende *costei* cosí potente sopra di me. Ancora Dante, *Amor, da che convien*, 63: «sempre sopra me se' forte» (Trovato).

4. *sol quando*: anche quando soltanto. *parla ... sorride*: variazione interna al ricordo oraziano in chiusura del sonetto CLIX, «et come dolce parla, et dolce ride», con lo stesso andamento binario, *quando ... quando*, e con la ripresa interna nell'adiacente sonetto CLX 3: «miriam costei quand'ella parla o ride», non senza l'emozione di Beatrice «quando un poco sorride» nel sonetto di *Ne li occhi porta*, 12 (*Vita Nuova* XXI), sulla quale agisce forse il ricordo della bella donna Filosofia di Boezio: «Tum illa paulisper arridens» (*Cons.* IV 6).

5. *lasso, che fia*: oimè, che sarà. *se forse*: «se mai per avventura» (Leopardi). *divide*: distoglie, «rimuove» (Gesualdo), gli occhi suoi «da Mercé» (v. 7, con *enjambement* a cavallo di tre versi); cioè se per avventura il «dolce sguardo» si tramuta in occhi spietati.

6. *colpa ... malvagia sorte*: la stessa alternanza di *sventura* o di *colpa* individuale nel sonetto CLXVI 12, col medesimo risultato di privazione.

7. *Mercé*: pietà, emanazione di Amore. Si pensa ancora a Dante, e alla stanza di canzone che comincia: «Lo meo servente core | vi raccomandi Amor, che vi l'ha dato, | e Merzé d'altro lato | di me vi rechi alcuna rimembranza». Alla scadenza del primo emistichio settenario dell'endecasillabo *a maiore* la parola *Mercé* rintocca *sopra me* (v. 3), alla medesima clausola interna.

8. *là dove*: laddove, mentre. *or*: contrapposto a *allor*, nell'oscillazione tra «dolce sguardo» e occhi spietati. *m'assicura*: mi rassicura, mi dà speranza, contro la non-speranza e la paura di *allor*. Antitesi affine nel sonetto «Amor mi sprona in un tempo et affrena, | *assecura et spaventa*...», per cui nota a CLXXVIII 2; e in rapporto rovesciato: «che s'ella mi spaventa, Amor m'affida» (CLXXII 14). *mi sfide*: mi minacci di morte, togliendomi ogni *fides*; cosí «et di morte lo sfida», CCCLX 71. Il tema di TIMOR, contrapposto a SPES (*assicura*) è svolto nelle terzine, *tremo ... temer ... cor gelato*.

9. *Però*: perciò, in conseguenza al supposto 'cangiamento' (v. 10). *tremo ... cor gelato*: tremare e agghiacciare, gli aspetti del *fluctus animi* negativo di TIMOR, a risposta della *gelata paura* e di *Trem' al piú caldo ... cielo* del sonetto che precede, CLXXXII 2 e 5; cfr. XXIII 24, CXXXI 4.

10. *figura*: l'aspetto interiore che si esprime attraverso lo sguardo, ora dolce e forse raggelante; cfr. «qui cangiò 'l viso» (CXII 13), «e 'l bel viso vedrei cangiar sovente» (CXXXI 5), e anche XXIII 78-79.

11. *questo temer*: la *paura* o *temor* del sonetto precedente (CLXXXII 2, 4), in forte rapporto fonico con *tremo*. *antiche prove*: non sono, o non sono sol-

tanto, le esperienze personali, ma le esperienze degli *auctores*, che sanno come amore sia una cosa piena di paura, come dice Virgilio «nature conscius» (*Aen.* IV 298), Ovidio (*Met.* VII 826; *Heroid.* I 12) e Terenzio (*Andr.* 555), evocati in proposito nella lettera *Var.* XXI = *Disp.* 6, per cui cfr. introduzione a CLXXXII con le note ai vv. 1 e 7-8; infatti subito dopo, all'inizio del secondo piede della sirma, è chiamato in causa Virgilio, «Femina è cosa...».

12. *Femina è cosa mobil*: il richiamo all'*Eneide* (voce di Mercurio che incoraggia il protagonista a lasciare Cartagine e i «*varios* ... irarum ... aestus» della regina, *Aen.* IV 564) è del Vellutello nella cornice d'un *topos* misogino diffuso.

13. *so ben*: il verbo con avverbio rafforzativo dell'esperienza personale che si somma alle antiche *prove* degli *auctores*; cfr. nota a XIX 14, XXIX 50, LXXI 23, CI 1, CXXXV 40. *amoroso stato*: l'atteggiamento benevolo che si specchia nel *dolce sguardo* e nelle *soavi parolette* iniziali.

14. *picciol tempo dura*: la stessa clausola finale di verso nella canzone *Di pensier in pensier*, «et in un esser picciol tempo dura» (cfr. nota a CXXIX 11; LXVI 13, CI 4), valida anche con messaggio rovesciato per «gran tempo dura» (nota a CCLXV 3).

Amor, Natura, et la bella alma humile
ov'ogn'alta vertute alberga et regna,
contra me son giurati: Amor s'ingegna
ch'i' mora a fatto, e 'n ciò segue suo stile;

Natura tèn costei d'un sí gentile
laccio, che nullo sforzo è che sostegna;
ella è sí schiva, ch'abitar non degna
piú ne la vita faticosa et vile.

Cosí lo spirto d'or in or vèn meno
a quelle belle care membra honeste
che specchio eran di vera leggiadria;

et s'a Morte Pietà non stringe 'l freno,
lasso, ben veggio in che stato son queste
vane speranze, ond'io viver solia.

Altri aspetti del timore perpetuo che avvolge l'amante in quella tempesta tratteggiata nel sonetto che precede (CLXXXIII); qui Amore, Natura e la «bella alma» della donna, poco trattenuta dai lacci di questo mondo, sono essi stessi tutt'insieme nemici: «contra me son giurati» (vv. 1-3). Ugualmente tripartito e inaffidabile è il tempo: un presente che fugge («d'or in or *vèn* meno»), un passato vivente nel ricordo («quelle belle care membra honeste | che specchio *eran* di vera leggiadria»), un presente-futuro del temuto avvenire (*ben veggio*, verbo agnitivo temporalmente uguale al *veggio* della non-speranza e del naufragio nel sonetto *La vita fugge*, CCLXXII 11-12), con presagi di morte. Su tutto si accampa la VANA SPES dell'*Ecclesiastico* (XXXIV 1; v. 14), motivo conduttore del *Canzoniere*, come annunciato retrospettivamente «fra le vane speranze e 'l van dolore» nel sonetto d'apertura *Voi ch'ascoltate*. Se la donna ha connotati stilnovistici nell'aggettivazione (*humile*, *gentile*, *honeste*), la rappresentazione del tempo, funzionalmente segmentato da favolose interruzioni sintattiche denotanti fragilità (*enjambements* tra aggettivo e sostantivo, tra aggettivo e aggettivo giustapposti, tra verbo e avverbio: *gentile* | *laccio*, *queste* | *vane speranze*, *non degna* | *piú*), sta tra le innovazioni formali piú cospicue del Libro. Al precipizio del tempo, dalla «vera leggiadria» alla Morte (vv. 11-12), è contrapposto per compenso il tema dell'eternità della fenice nel sonetto che immediatamente segue, che non a caso condivide con questo la rima *-ile* delle quartine (piú la parola in rima *gentile*), in rapporto rovesciato tra A e B, con il forte deittico iniziale «*Questa* fenice...» (CLXXXV), che riprende «*queste* | vane speranze» (vv. 13-14) in una specie di resurrezione.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXXXV e CLXXXVI.

1. *Amor, Natura...*: esordisce con lo stesso andamento tripartito il sonetto «Amor, Fortuna et la mia mente, schiva» (CXXIV), con la stessa ripresa nel testo delle tre sostanze nominate nell'*incipit*. *humile*: mite, benevola, con un gioco d'opposizione con l'*alta* (*vertute*) del secondo verso nella gamma di «humile in tanta gloria» di CXXVI 44, ecc.

2. *ogn'alta vertute*: la stessa «alta virtute» di CCLXX 100, secondo il tema della terza *cantilena oculorum*, «poi che Dio et Natura et Amor volse | locar compitamente ogni virtute | in quei be' lumi» (LXXIII 37-39). *alberga et regna*: risiede, sta, in binomio (liturgico) quasi sinonimico, come *vive et regna* di CXL 1, cfr. nota a CXXVI 52.

3. *son giurati*: congiurano, stretti in un unico giuramento; Ovidio, *Heroid.* X 119-20: «in me iurarunt somnus, ventusque fidesque: | prodita sum causis ... tribus» (Ferrari). *s'ingegna*: adopera tutti i suoi marchingegni, tutti i suoi artifici; cfr. note a CCVII 3, CCLXX 73.

4. *a fatto*: affatto, una volta per sempre. *suo stile*: il suo fare abituale, come nel luogo parallelo «Tengan dunque ver' me l'usato stile | Amor, madonna, il mondo et mia fortuna» (CCXXIX 9-10); l'allitterazione in clausola *segue suo stile* sottolinea funzionalmente l'ostinazione di Amore.

5-6. *tèn costei ... laccio*: tiene in vita quella «bella alma» con un nodo o *nexus* corporeo cosí delicato che...; il pronome *costei*, come dopo *ella* (v. 7), personalizza l'*alma*, che altrimenti non sarebbe richiamata nel testo come *Amor* e *Natura*. Non diversamente nell'*incipit* della canzone XXXVII: «Sí è debile il filo a cui s'attene | la gravosa mia vita...» Il *laccio* è il legame del corpo, variante interna del ricorrente *nodo*: «Anima bella da quel nodo sciolta | che piú bel mai non seppe ordir Natura» (CCCV 1-2, CCXIV 20, CCLVI 10, CCLXXI 13). *che nullo sforzo ... sostegna*: un *laccio* o filo talmente fragile che non può sostenere nessuno sforzo, nessuna tensione.

7. *ella*: con richiamo fonico alla «b*ella* alma» che il pronome rappresenta (v. 1). *schiva*: delle cose di questo mondo; cfr. «Amor, Fortuna et la mia mente, schiva | di quel che vede...», CXXIV 1-2. *degna*: si degna (verbo neutro per medio marcato da *enjambement*).

8. *vita*: parola che assonanzando ripercuote *schiva* del verso precedente, sempre alla scadenza del primo emistichio quinario. Per *vita ... vile* cfr. anche Guittone nel finale della canzone morale *O cari frati miei*: «e che bell'è d'esti monti salire | ... | e d'esta vita vil grand'è partire!», forse su eco scritturale, «luto vilior vita eius» (*Sap* XV 10). L'aggettivo *vile* gioca in contrappunto col messaggio di nobiltà dell'anima *gentile*, v. 5; «O faticosa vita...», CLXI 7.

9. *lo spirto*: il soffio vitale che regge «quelle belle care membra»; cfr. nota a LIII 1. *d'or in or vèn meno*: luogo parallelo a «d'ora in hora manca» nel sonetto delle «varietati», per cui nota a CLII 13.

10. *care membra honeste*: aggettivi che fanno cumulo su *belle ... membra* (cfr. CXXVI 2); il primo riguarda la preziosa bellezza vista dall'interno, il secondo dall'esterno; in andamento trimembre affine «Candido leggiadretto et caro guanto...» (CXCIX 9), «fra quelle vaghe nove forme honeste» (CC 6). Per il significato di *onesto* in antico italiano cfr. nota a CXV 1.

11. *specchio*: tema trobadorico della donna come *miralh* di bellezza e virtú, *domna*-specchio soggetta alle piú sottili variazioni in direzione speculativa; cfr. note a XXIX 27-28 e a CCCXII 11. *vera leggiadria*: giuntura dantesca (*Poscia*

ch'Amor, 92) dove l'aggettivo tempera il messaggio di leggerezza o *leujaria* del sostantivo; cfr. CCXLIX 9: «Deposta avea l'usata leggiadria».

12. *Pietà*: ipostasi della misericordia divina, come in Dante, *Donne ch'avete*, 22-23 (*Vita Nuova* XIX), «Sola Pietà nostra parte difende, | che parla Dio, che di madonna intende» (Zingarelli), dove la *nostra parte* sta giuridicamente per le ragioni di chi è spettatore di tanta *maraviglia* (Dante), di *vera leggiadria*. *stringe il freno*: frena, arresta la Morte, che come un cavallo corre a destinazione; sempre metaforicamente in XXIII 113.

13. *lasso*: oimè, a ripresa del sospiro di CLXXXIII 5. *ben veggio*: formula della constatazione oggettiva, come nel sonetto proemiale, «Ma ben veggio or sí come al popol tutto | favola fui...» (cfr. nota a I 9), «Ben vedi omai sí come a morte corre | ogni cosa creata...» (XCI 12-13), CLXX 12. *stato*: lemma implicato con (*amoroso*) *stato* del sonetto che precede nel Libro CLXXXIII 13, quasi un risultato di quella condizione fragile che non dura.

14. *vane speranze*: è il tema sapienziale della *Vanitas* intonato fin dal sonetto proemiale, «fra le vane speranze e 'l van dolore», per cui nota a I 6. *ond(e)*: per le quali, in forza delle quali speranze. *viver solia*: vivevo, con rinvio interno a testi vicini del *Canzoniere*, come CLXXI 14, CLXXII 13. L'allitterazione finale *vane ... viver* fa eco a tutto il testo, *schiva ... vita ... vile ... vèn ... vera ... veggio* nei suoi punti portanti.

Questa fenice de l'aurata piuma
al suo bel collo, candido, gentile,
forma senz'arte un sí caro monile,
ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma:

forma un diadema natural ch'alluma
l'aere d'intorno; e 'l tacito focile
d'Amor tragge indi un liquido sottile
foco che m'arde a la piú algente bruma.

Purpurea vesta d'un ceruleo lembo
sparso di rose i belli homeri vela:
novo habito, et bellezza unica et sola.

Fama ne l'odorato et ricco grembo
d'arabi monti lei ripone et cela,
che per lo nostro ciel sí altera vola.

L'araba fenice, che tutti nominano e nessuno vede, è uno dei simboli del *Canzoniere*; è via via l'unicità della donna, l'autorigenerazione dell'amore e di sé, l'inenarrabile bellezza dell'esistente che rinasce nel tempo, fenice-anima che muore al mondo per rinascere al Sole e alla Grazia; per tardi scrittori cristiani, come Lattanzio nel *De ave Phoenice*, è Dio stesso, figlio, padre, erede, nutritore e nutrito: e forse non a caso, per la migrazione dei simboli, anche la Vergine, nel congedo dell'ultima canzone del Libro, è «unica et sola» come la fenice (CCCLXVI 133). Ma intanto il sonetto comincia enunciando: «Questa fenice...», col deittico *Questa* che è indizio di avvicinamento, di riconoscimento d'una *sua* fenice (CCCXXI 1), e quasi dichiarazione della supposta realtà dell'oggetto, confermata circolarmente in chiusura: «lei ... | che per lo nostro ciel sí altera vola»; un deittico che è anche un rinvio a quanto viene prima del testo nel macrocosmo dei *Fragmenta*, e cioè a quella fenice che non sta per l'Amata ma per l'amante-poeta, ed entra nella canzone delle meraviglie *Qual piú diversa et nova* con lo stesso verbo *vola* all'altro capo del verso, «vola un augel che sol senza consorte...» (CXXXV 6), e che «arde, et more» come qui *arde* e si *consuma* (vv. 8 e 4) in ruolo rovesciato e con i due unici verbi del testo di partecipazione del soggetto alla rappresentazione. L'enunciato d'apertura «Questa fen*ice*...», che occupa il primo emistichio quinario, isolato dalla cesura e ribadito dalla pseudo-rima interna del quarto verso («addolc*isce*»), è subito seguito dai tratti fisici del misterioso uccello: «de l'aurata piuma | al suo bel collo...», dove solo l'aggettivo *bel*, affettivo e non descrittivo, travalica il prezioso suggerimento ornitologico della *Storia*

naturale di Plinio, magnifico e scettico narratore della fenice e del non-veduto: «narratur ... auri fulgore circa colla» (X 2). Il *transfert* ad altissima precisione del modello latino è attuato però in ogni suo punto («Purpurea vesta d'un ceruleo lembo | sparso di rose...») con quell'ambiguità grammaticale tipica di Petrarca, per cui l'oggetto primitivo risulta semicancellato, e la fenice-uccello di Plinio progressivamente si annette un *caro monile*, un *diadema*, una *vesta* posata su delicati *homeri* femminili, fermo restando nello scambio il regale cromatismo pliniano di oro, porpora, ceruleo, rosa. Collabora alla favolosa sospensione ogni istituto stilistico-sintattico: la scelta di complementi ambigui o ambiguamente collocati (*de l'aurata piuma, d'un ceruleo lembo*), l'assenza di articoli attualizzanti (*Purpurea vesta ... i belli homeri vela, Fama ... lei ripone et cela*), la somma degli *enjambements* di indeterminazione (*alluma | l'aere, focile | d'Amor, sottile | foco, lembo | sparso di rose, grembo | d'arabi monti, lei ... | che per lo nostro ciel*), l'allontanamento del soggetto iniziale dal verbo arcanamente rimosso e reiterato (*fenice ... forma ... forma*) in una tramatura anaforica allitterante. Il movimento 'adagio' finale (ultima terzina) riassume i tratti stilistici di tutto il testo nella sospensione delle connessioni sintattiche codificate (mancanza di attualizzazione, *enjambement* dei vv. 13-14 che comporta il cambio di funzioni del pronome *lei* da oggetto a soggetto assente nel v. 14): «Fama ne l'odorato et ricco grembo | d'arabi monti lei ripone et cela, | che...», dove si attua per assurdo quella 'dimostrazione' dell'esistenza della fenice che l'unica attualizzazione del testo, «Questa fenice...», promette enigmaticamente fin dall'inizio.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CLXXXIV e CLXXXVI.

BIBLIOGRAFIA: Jones, *Sonnets 190 and 185*, pp. 13-23; Ferroni, *La fenice*, pp. 213-29.

1. *Questa fenice*: simile attacco con deittico nel sonetto CLII, «Questa humil fera...» La favolosa fenice appare nella canzone CXXXV 5-15, dove allegorizza il poeta-amante (solitudine, unicità, autorigenerazione), poi nel sonetto 'in morte', ancora intonato con un deittico iniziale, «È *questo* 'l nido in che la mia fenice» (CCCXXI), e nella quinta stanza «Una strania fenice, ambedue l'ale» della canzone delle Visioni (CCCXXIII 49), dove per l'interscambio degli amanti la fenice metaforizza l'amata. Tassoni ricorda per questo *incipit* l'«imitazione» del petrarchista Giusto de' Conti nel sonetto «Questa fenice, che battendo l'ale...». *de*: preposizione del complemento di mezzo (con «l'aurata piuma | ... | forma ... un sí caro monile»). *l' aurata piuma*: sintagma che corrisponde metonimicamente all'*aurate ... penne* del sonetto della fenice 'in morte' (CCCXXI 2) e metaforicamente alla chioma d'oro della donna; sempre implicito sarà il *calembour* del nome di *Laura, l'aurata*, poi *l'aere*, v. 6 (cfr. introduzione a CLXXX; CXCIV 1 e 6, ecc.).

2. *al suo bel collo*: ricordo di Plinio, quando descrive il mitico uccello (*Nat. hist.* X 2): «Aethiopes atque Indi discolores maxime et inenarrabiles ferunt aves et ante omnes nobilem Arabiae phoenicem, haud scio an fabulose, unum in toto orbe nec visum magno opere. Aquilae narratur magnitudine, *auri fulgore circa colla*, cetero *purpureus* [cfr. v. 9, CCCXXI 2], *caeruleam roseis* caudam pinnis distinguentibus [vv. 9-10], cristis fauces caputque plumeo apice honestante» (Vellutello). La stessa cosa dice piú o meno Solino, *Collect.* XXXIII 11: «circa colla fulgore aureo, postera parte purpureus, absque cauda, in qua roseis pennis caeruleus interscribitur nitor» (Castelvetro). *gentile*: delicato, con richiamo al «gentile | laccio» del sonetto che precede, CLXXXIV 5. Rima ricca con *sottile*.

3. *senz'arte*: naturalmente, senza artificio, cosí come la stessa chioma d'oro *forma* un *diadema natural* nella seconda quartina; la stessa immagine della naturale bellezza dei capelli nel *planctus* CCLXX 61-62: «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia, | *negletto ad arte*, e 'nnanellato et hirto». *caro*: prezioso; cfr. nota a CLXXXIV 10. *monile*: l'ornamento dei capelli d'oro intorno al collo; non diversamente nella lettera poetica a Giacomo Colonna, parlando delle 'terribili' bellezze di lei: «et caput auricomum niveique monilia colli» (*Epyst.* I 6, 113; Vellutello).

4. *ogni cor ... e 'l mio*: con andamento bipartito affine Cavalcanti nella canzone *Io non pensava*, 39: «c' ha passato 'l tuo *cuore e 'l mio* diviso». *addolcisce ... consuma*: simile opposizione verbale in CCIX 13, «che mi consuma, et parte mi diletta»; cfr. LXXII 39.

5. *forma*: verbo in calcolata iterazione dal v. 3, nella stessa posizione ad attacco di verso, presupponendo la continuità dello stesso soggetto (*Questa fenice*) e dello stesso complemento (*de l'aurata piuma*). *diadema natural*: capelli avvolti sulla testa corrispondenti al ciuffo di piume sul capo della fenice-uccello («caputque plumeo apice honestante», dice Plinio nel passo citato); cosí Claudiano, *Phoenix* 17-18: «igneus ora | cingit honos»; ornamento dunque che si somma all'aureo fulgore intorno al collo, secondo natura. *alluma*: illumina; cfr. CLXXV 12, ecc. Claudiano, evocato dal Castelvetro, dice qualcosa di simile a proposito della fenice: «tenebrasque serena | luce secat» (*Phoenix* 19-20).

6. *d'intorno*: avverbio che spesso denota la luce (degli occhi per lo piú) che si diffonde; in parallelo: «E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole | folgorava d'intorno» (CLXXXI 9-10, con simile *enjambement* e clausola al primo emistichio, quinario o settenario), «quelle luci sante | che fanno intorno a sé l'aere sereno» (CVIII 3-4), «e 'l ciel di vaghe et lucide faville | s'accende intorno (CXCII 12-13). *'l tacito focile*: la scintilla (emessa dalla pietra focaia quando è percossa dall'acciarino, cfr. *Inf.* XIV 38-39: «la rena s'accendea, com'esca | sotto focile») di Amore, che tacitamente, senza che possa essere avvertita da nessuno, infoca l'amante; cfr. «Amor, ... | Vedesti ben, quando sí tacito arsi» (CCVII 68-69).

7. *tragge*: trae. *indi*: di lí, «da quel diadema lucente, da la bionda testa» (Gesualdo). *liquido*: terso, col significato che l'aggettivo ha in latino, detto del fuoco, come avverte il Castelvetro, che cita Virgilio, *Ecl.* VI 32-33: «semina terrarum ... | et liquidi simul ignis», e Lucrezio, *De rer. nat.* VI 205: «liquidi calor aureus ignis»; ma anche fluido, fine, non viscoso, invasivo. *sottile*: e quindi tacitamente permeabile. Sarà da notare l'andamento delle clausole finali di verso delle quartine: *cándido, gentíle* (v. 2), *tácito focíle* (v. 6), *líquido sottíle* (trisillabo sdrucciolo piú trisillabo piano) al quale si accompagna nelle terzine la variante *hómeri vela* (v. 10), *única et sola* (v. 11, trisillabo sdrucciolo piú bisillabo piano).

8. *arde*: verbo (alla scadenza del primo emistichio quinario) che assomma il fonetismo dominante delle quartine, «aurata ... candido ... arte ... caro ... natural ... aere ... tacito ... tragge ... algente». *a la piú algente bruma*: nell'inverno piú gelido; in parallelo l'*algente freddo* di Dante nella canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 25. Tutto il verso richiama internamente il vicino sonetto *Amor, che 'ncende*: «ard'al piú freddo cielo», per cui cfr. nota a CLXXXII 5.

9. *Purpurea vesta*: «di porpora vestita» è la fenice nella canzone delle Visioni e col *capo d'oro* (CCCXXIII 50), sempre secondo Plinio, da cui le *purpuree penne* di CCCXXI 2. *d'un ceruleo lembo*: qui *d'un* ha valore modale. Questa veste ricorda la clamide, sempre purpurea, di Didone che incede «Sidoniam *picto* chlamydem circumdata *limbo*» (*Aen.* IV 137, e 139, «aurea purpuream sub-

nectit fibula vestem»). Tutti i colori sono di Plinio, dove l'azzurro distingue la coda, femminilmente resa con *lembo*, cosparsa di penne rosa («cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus»); *caerulus ... color* è anche il blu che orla le ali dell'arcana fenice di Claudiano, *Phoenix* 21-22.

10. *i belli homeri vela*: probabile eco di *Aen.* VII 814-15, quando Virgilio descrive la vergine Camilla e come la gente guardi «ut regius ostro | velet honos levis umeros» (Castelvetro); cfr. nota a CXCVIII 11.

11. *novo habito*: «apposizione a quel che è descritto» (Gesualdo), intendendosi tutto l'aspetto mai visto prima (*novo*) della donna-fenice (*monile*, *diadema*, *vesta*). *bellezza ... sola*: la stessa irraggiungibile *pulchritudo* è tratteggiata con due aggettivi (agostiniani) in CCCL 9, «bellezza anticha o nova». *unica et sola*: sono i tratti distintivi della fenice, unicità e solitudine; con variazione interna sempre dittologica la fenice è *altera et sola* nella canzone delle Visioni (CCCXXIII 51); cosí nel sonetto 'in morte' CCCXXI 8: «Sol' eri in terra...», e nella canzone CXXXV 6: «vola un augel che sol senza consorte...», per cui cfr. nota. Il tema dell'unicità positiva della fenice è già di Ovidio, *Am.* II VI 54: «et vivax phoenix, unica semper avis», oltre che in Plinio; «né 'n ciel né 'n terra, è piú d'una fenice» (CCX 4); cfr. commento di Braccini alle *Canzoni* di Rigaut de Barbezieux, pp. 106-7.

12. *Fama*: la voce degli *auctores*, che dicono che la fenice (*lei*) vive e si nasconde nelle valli d'Arabia (*grembo | d'arabi monti*). *odorato*: odoroso. Si veda Pomponio Mela, quando parla della fenice, «semper unica», e dell'Arabia: «angusta, verum cinnami et turis aliorumque *odorum* maxime *ferax*» (*Chor.* III 79 e 83); cfr. Agostino, *Contra Ac.* II II 5: «ecce tibi libri quidam pleni ... bonas res arabicas ubi exhalarunt in nos». Un profumo arabico esteso anche al rogo della fenice, che «aromatico igne consumitur» (*De ignorantia* II 24). *ricco*: sulla scorta del Mela si può intuire che *odorato et ricco* è un'endiadi a specchio di *odorum ... ferax* del geografo latino.

13. *d'arabi monti*: «Là onde il dí vèn fore» è detto con perifrasi equivalente nella canzone dei *mirabilia*, per cui cfr. nota a CXXXV 5. *cela*: infatti nessuno l'ha mai vista, come dice Plinio, mettendo scientificamente in forse l'esistenza del mitico uccello: «haud scio an fabulose, *unum in toto orbe* [cfr. nota a CCX 4] nec visum magno opere» (*Nat. hist.* X 2). Al dubbio di Plinio, condiviso in una lettera a Sennuccio (*Fam.* IV 14, 3), il poeta risponde con una certezza per sdoppiamento: «lei ... | che per lo nostro ciel sí altera vola» nella suprema fusione anche grammaticale dei versi finali.

14. *che*: va riferito a *lei*; ma al v. 13 *lei* è pronome oggetto, mentre qui (in assenza) è pronome soggetto, con sdoppiamento delle funzioni. *per lo nostro ciel*: dove, a differenza della favolosa fenice d'Arabia, si può vedere; un *nostro* cielo simile all'*aere nostro* di CCXXIII 2. Una certa implicazione d'immagine con l'attacco del sonetto che segue: «quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei» (CLXXXVI 2). *sí altera vola*: vola cosí in alto; l'ambiguo contenuto dell'aggettivo *altera* è illuminato dal *planctus* per Sennuccio: «*alteramente* se' levato a volo», per cui cfr. nota a CCLXXXVII 4; *altera et sola* è del pari la fenice delle Visioni (nota a CCCXXIII 51). *vola*: con la stessa metafora si conclude il sonetto della fenice 'in morte', «onde prendesti al ciel l'ultimo volo» (CCCXXI 13). Bisticcio con *vela* del v. 10, cosí come internamente *ciel* riarticola *cela* (v. 13), alla scadenza del primo emistichio settenario dell'endecasillabo *a maiore*.

Stampato per conto della Casa editrice Einaudi
presso Mondadori Printing S.p.A., Stabilimento N.S.M., Cles (Trento)
nel mese di aprile 2005

C.L. 16889

Edizione								Anno			
1	2	3	4	5	6	7	8	2005	2006	2007	2008